

Riflessi

RIVISTA DI APPROFONDIMENTI CULTURALI

Edizione nr. 86, gennaio 2023

L'ASTRATTISMO: PUREZZA OLTRE LA COMPRENSIONE

Luigi la Gloria

UNA FAVOLA VECCHIA 900 MILIONI DI ANNI

Anna Valerio

**PIAZZOLA SUL BRENTA L'AMMINISTRAZIONE CAMERINI
E LE CENTRALI IDROELETTRICHE**

Alessandro Giuriati

BELOVED ALEXANDRIA

Umberto Simone

VINCENZO STEFANO BREDÀ

BREVE STORIA DI UN IMPRENDITORE E FILANTROPO VENETO DEL XIX SECOLO

Gianfranco Coccia

SCULTURA ED ESPRESSIONISMO: MATTEO SCHIAVO

Luigi la Gloria

MACHU PICCHU

Giovanni La Scala

IL BRASILE EUROPEO ORGOGLIO DEI DUE MONDI

Giorgia Miazzo

SULLE DISEGUAGLIANZE

Paolo Zannetti

INGE MORATH. FOTOGRAFARE DA VENEZIA IN POI

RINASCIMENTO A FERRARA. ERCOLE DE' ROBERTI E LORENZO COSTA

I BASSANO. STORIA DI UNA FAMIGLIA DI PITTORI

INDICE

L'ASTRATTISMO: PUREZZA OLTRE LA COMPrensIONE <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	02
UNA FAVOLA VECCHIA 900 MILIONI DI ANNI <i>Anna Valerio</i>	pag.	06
PIAZZOLA SUL BRENTA L'AMMINISTRAZIONE CAMERINI E LE CENTRALI IDROELETTRICHE <i>Alessandro Giuriati</i>	pag.	09
BELOVED ALEXANDRIA <i>Umberto Simone</i>	pag.	13
VINCENZO STEFANO BREDa BREVE STORIA DI UN IMPRENDITORE E FILANTROPO VENETO DEL XIX SECOLO <i>Gianfranco Coccia</i>	pag.	17
SCULTURA ED ESPRESSIONISMO: MATTEO SCHIAVO <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	19
MACHU PICCHU <i>Giovanni La Scala</i>	pag.	25
IL BRASILE EUROPEO ORGOGLIO DEI DUE MONDI <i>Giorgia Miazzo</i>	pag.	30
SULLE DISEGUAGLIANZE <i>Paolo Zannetti</i>	pag.	33
INGE MORATH. FOTOGRAFARE DA VENEZIA IN POI	pag.	35
RINASCIMENTO A FERRARA. ERCOLE DE' ROBERTI E LORENZO COSTA	pag.	38
I BASSANO. STORIA DI UNA FAMIGLIA DI PITTORI	pag.	40

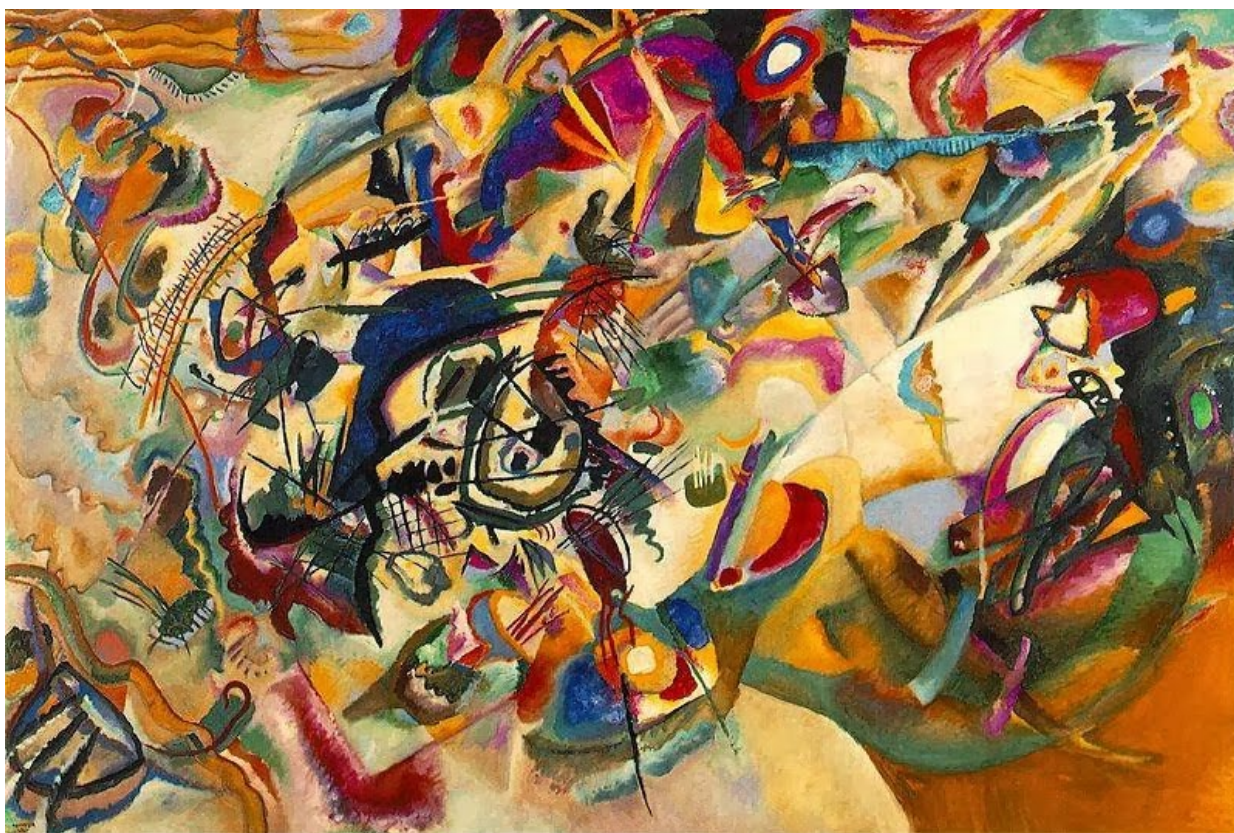
Direttore Responsabile
Luigi la Gloria
luigi.lagloria@riflessionline.it

Vice Direttore
Anna Valerio
Pietro Caffa

Coordinatore Editoriale
Gianfranco Coccia

L'ASTRATTISMO: PUREZZA OLTRE LA COMPRENSIONE

Luigi la Gloria



Nel guazzabuglio del modernismo artistico e soprattutto nella pittura moderna, e per essa, naturalmente, intendiamo solo ciò che è genuino poiché l'autentico è soffocato dal falso, cioè da quel tipo di arte *particolarmente* soggettiva che ci viene imposta con la velata minaccia di *ignoranza reazionaria*, emerge imperioso il desiderio di un'arte priva di elementi plastici ed espressivi. Ha inizio così un percorso verso una purificazione che, in un processo complesso, allontana a poco a poco tutti gli elementi così detti eteronomi. Con l'estromissione, dunque, della componente plastica e cioè l'eliminazione della modellatura dei corpi con luci e ombre, procedimento proprio della pittura europea da Giotto in poi, si ritorna in qualche modo a quel geometrismo tipico dell'arte primitiva.

La cultura occidentale aveva fino a quel momento inteso l'arte in funzione della riproduzione del reale, avendo come obiettivo il perfetto naturalismo. Ma, quest' antica e unica forma di rappresentazione e divulgazione dell'immagine si scontra con le nuove scoperte tecnologiche che portano alla nascita della fotografia e del cinema e di conseguenza, al notevole miglioramento delle tecniche di riproduzione a stampa.

La civiltà occidentale abbagliata dalla magia della fotografia ne diviene sempre più dipendente e la pittura, che fino a quel momento era stata l'elemento portante della diffusione e rappresentazione dell'immagine, si trova a ricoprire un ruolo sempre più marginale. In effetti, competere con la fotografia sul piano della riproduzione del mondo reale sarebbe stato indiscutibilmente inutile. Alla pittura occorreva trovare una nuova nota distintiva che non fosse quella della riproduzione naturalistica. È quanto, sul piano tecnico, fecero i pittori dell'impressionismo ed è quanto, sul piano

dei contenuti, faranno i pittori della fase successiva. Di conseguenza il Novecento sarà il secolo in cui l'arte, e in particolare la pittura, non si limiterà più a riprodurre ma s'impegnerà soprattutto a comunicare.

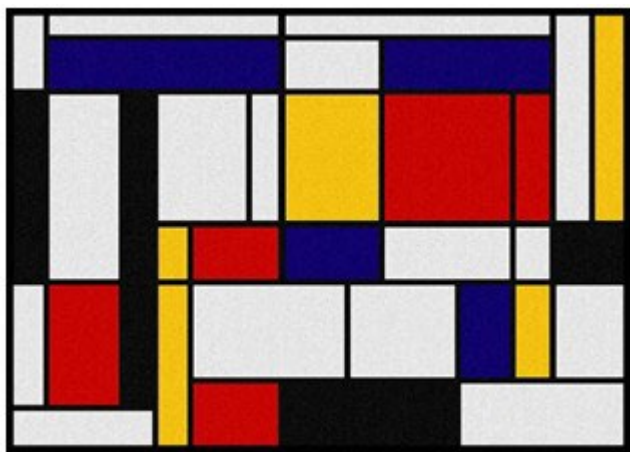
Naturalmente, anche l'arte precedente era votata alla comunicazione. Soltanto che prima avveniva sempre per il tramite della riproduzione del visibile o del tangibile. E il cammino verso quel cambiamento, che produrrà la rottura tra arte e rappresentazione del reale, muoverà i suoi primi timidi passi all'ombra dell'impressionismo.

Questo nuovo modo di dipingere era caratterizzato da due punti fondamentali: inquadrature di tipo fotografico e la forma evanescente della rappresentazione. Tutto era risolto con il colore, ma soltanto nel cercare la sensazione di cogliere l'attimo. Cezanne dava vita alle sue creazioni solo con il colore, tuttavia tendeva a cogliere l'equilibrio delle forme per esprimere una sensazione di serenità senza tempo. Ma è nel primo decennio del Novecento che l'espressionismo nordico, da una pittura protesa al piacere del solo senso della vista, propria dell'impressionismo, sposta il suo centro di gravità verso una visione più interiorizzata dell'animo umano. Quando, Wassilj Kandinskij e Franz Marc danno vita al movimento *Der Blaue Reiter*. Il movimento nacque dall'incontro dei due a Monaco nel 1911 ma ebbe tuttavia una breve durata. In ordine di tempo fu il secondo gruppo fondamentale dell'espressionismo tedesco, dopo il *Die Brücke* fondato a Dresda nel 1905. Tra Marc e Kandinskij si creò un'intesa immediata riguardo ai fini dell'arte che permise appunto la nascita del movimento. Infatti, entrambi ritennero che lo scopo della ricerca artistica fosse non solo il rinnovamento dello spirito ma anche un importante obiettivo sociale. Il nome del gruppo derivò dalle opere di Kandinskij, che proprio in quel periodo si trovò a dipingere diversi cavalieri, (un quadro del 1903 ha come titolo il Cavaliere Azzurro) che Marc riteneva il più puro in assoluto e l'azzurro il colore della spiritualità. Scaturirà un'arte in cui la componente principale è l'espressione interiore dell'artista, ignorando finalmente la realtà esterna. E sebbene questo movimento ebbe un'esistenza breve, da esso Kandinskij, volando più in alto e facendo propria la magica dicotomia di Wilhelm Worringer, *Astrazione ed empatia*, darà vita all'astrattismo totale.

Questo nuovo modello di pittura rinuncia alla rappresentazione del mondo reale e, in una qualche misura, di quello immaginario ispirandosi a un giudizio espresso da Hegel durante una lezione di estetica a proposito di un'arte pura che *separa rigorosamente l'artisticità dalla destrezza tecnica* che implica la riproduzione del reale e, di conseguenza, crea una sostanziale distinzione tra il *saper fare* e il *voler fare*. Il rifiuto dell'elemento plastico e formale conduce inevitabilmente l'artista a prediligere il mondo instabile del sogno e dell'astrazione e, quando l'idea del soggetto perde totalmente di significato, ecco che l'arte raggiunge il suo massimo stato di purezza, l'equivalente pittorico della musica pura di cui Schubert fu il grande profeta.

Certo in alcuni casi si tratta di studi, schemi vuoti come formule matematiche, paragonabili al pensiero di quei filosofi dei quali Freud disse *Sono gente che si pulisce continuamente gli occhiali e non guarda mai attraverso di essi*, poiché la rinuncia al significato inevitabilmente rende, agli occhi dell'osservatore, l'oggetto pittorico oscillante e instabile.

Le macchie di Kandinskij e le linee che s'incrociano ad angolo retto di Mondrian sono soltanto due fra le infinite combinazioni di quel nuovo linguaggio anche se, in seguito, con le scelte fatte da quest'ultimo, la pittura si sposta sotto il dominio di una nuova eteronomia, quella della geometria elementare. Illuminanti restano invece le parole di Kandinskij a proposito dell'astrattismo privo di significato, quando scrive ... *Il sole tramontava, tornavo dopo aver disegnato, ed ero ancora tutto immerso nel mio lavoro, quando apro la porta dello studio, vidi davanti a me un quadro indescrivibilmente bello. All'inizio rimasi sbalordito, ma poi mi avvicinai a quel quadro enigmatico,*

**Mondrian**

assolutamente incomprensibile nel suo contenuto, e fatto esclusivamente di macchie di colore. Finalmente capii: era un quadro che avevo dipinto io e che era appoggiato al cavalletto capovolto...Quel giorno mi fu perfettamente chiaro che l'oggetto non aveva posto, anzi era dannoso ai miei quadri.

Da questo si evince che Kandinskij non giunse all'astrattismo in un istante preciso, nè per una subitanea folgorazione. La stessa data del suo primo acquerello, il 1910, con il quale si dà tradizionalmente inizio alla pittura astratta

europea, è stata spostata in avanti dagli studiosi al 1913. In ogni caso il punto di svolta di Kandinskij è certamente la consapevolezza e la conseguente teorizzazione della necessità di abolire l'oggetto dalla visione pittorica. Tuttavia la sua idea dell'astrazione affonda le radici in concetti teosofici e spirituali che permeano e nutrono i suoi dipinti. *Eppure suscita un certo stupore scoprire che l'Astrattismo è un'esperienza artistica che si sviluppò in diverse zone dell'Europa senza intenti comuni tra i vari artisti.*

**Tatlin**

Esso, infatti, germogliò in una maniera che si può definire del tutto naturale.

In Russia, qualche anno prima che Kandinskij desse una svolta alla sua pittura, l'idea che l'astratto potesse servire a costruire un nuovo ordinamento sociale e culturale diede l'impulso a Vladimir Tatlin di fondare il movimento così detto Costruttivista. Egli proponeva un'evoluzione dell'arte verso una sorta di astrattismo, per esaltare la nuova classe sociale fondata sul proletariato, nella necessità di realizzare un confronto diretto tra arte e rivoluzione. Quanti si unirono a lui lavorarono alla nascita di un'arte socialmente utile, ispirata al concetto di struttura come idea formativa dell'architettura, della scultura e della pittura, destinata a ricostruire il Paese su basi

democratiche, superando i canoni borghesi dell'arte ottocentesca celebrativa e rappresentativa. Nel 1934 Stalin, con l'intento di avvicinare l'espressione artistica alla cultura delle classi proletarie

**Pollock**

e celebrare il progresso socialista, cancellò il Costruttivismo, giudicandolo borghese ed elitario, e creò un nuovo movimento di massa che chiamò Realismo Comunista. Ciò nondimeno uno degli esiti più interessanti e suggestivi dell'astrattismo è dato dall'Action Painting del pittore statunitense Jackson Pollock. Egli, a partire dal 1946, inventò il *dripping*, ossia la tecnica di porre il colore, mediante sgocciolatura e spruzzi sulla tela posta a terra. I quadri così ottenuti risultano immagini assolutamente indecifrabili. Cosa esprimono? Il senso del caos, che è una rappresentazione della realtà, forse, più vera di quella che ci propone la razionalità umana.

L'esperienza della seconda guerra mondiale segna vinti e vincitori, l'arte si stacca dal mondo per farsi espressione di un pessimismo individuale. Il caos e l'insensatezza, che sembrano governare il mondo, sono rappresentati dall'informe e da un'arte vissuta come esperienza. L'opera, più vicina al pensiero surrealista che astrattista, nasce da un processo d'improvvisazione il cui risultato si compie solo a posteriori.

La guerra, non solo aveva portato morte e distruzione in Europa, ma aveva, anche per vie traverse, spostato la capitale artistica da Parigi a New York e in generale dall'Europa all'America.

UNA FAVOLA VECCHIA 900 MILIONI DI ANNI

Anna Valerio



Una delle domande che l'uomo si pone da sempre e che, dal punto di vista filosofico o teologico, non potrà avere mai risposta definitiva è: noi, esseri viventi, siamo immortali? O, meglio, c'è una qualche parte di noi che lo è? Oggi vorrei provare ad addentrarmi nei meandri di questa tematica e tentare di dare risposta a questo quesito dal punto di vista della scienza ma, attenti bene, non sarà certo del tipo che ci si aspetterebbe. Infatti vorrei subito affermare molto semplicemente che, da un certo punto di vista, la maggior parte degli organismi viventi che popola la nostra Terra è immortale. Stupiti? No davvero! Sono quegli organismi che sono costituiti da una sola cellula: i batteri che si riproducono sdoppiandosi cioè dando origine a due sé perfettamente identici. Ecco la ragione della loro immortalità: l'invarianza, l'eterno perpetuarsi identici, il continuo dare vita a dei "se stessi" nuovi che, a loro volta, nel tempo genereranno copie di sé.

Ma per noi umani le cose sono molto diverse. Noi siamo individui complessi, formati da migliaia di cellule e il nostro modo di riprodurci è attraverso l'accoppiamento che fa sì che, in due, creiamo un nuovo essere che ci assomiglia ma che, insieme, è diverso da noi. Lui è altro da noi ed è grazie a lui che operiamo il distacco dalla nostra discendenza. La nostra progenie non solo non perpetua il nostro essere, come succede per i batteri, ma sancisce la fine della nostra avventura su questo mondo. Come individualità, naturalmente. Nel tempo, di questa frattura ci siamo dati mille diverse ragioni religiose, scientifiche o etiche. L'anima immortale è stata chiamata in causa per confortarci e darci speranza di immortalità, la trasmissione dei nostri geni alla prole ci ha dato un'illusione di eternità ma forse la cruda verità è che la nostra vita di individui viene cancellata dalla morte. Noi, organismi complessi e meravigliosi, siamo infatti anche i più fragili.

E se provassimo a guardare questo stesso assunto da un altro punto di vista? Tutti noi abbiamo iniziato la nostra storia molto prima di nascere; alle nostre spalle abbiamo una lunga serie di ascendenti che ci hanno permesso essere qui oggi, quindi potremmo dire che siamo la risultante di una combinazione di caratteristiche derivanti da coppie diverse che hanno dato vita, nei tempi, a identità sempre nuove. Noi siamo i testimoni delle fusioni a due a due dei nostri antenati. Sembra semplice e in fondo lo è, da un certo punto di vista, ma se guardiamo con un po' di più attenzione, se proviamo ad andare un pochino più in profondità, ci si aprirà un mondo affascinante e sorprendente insieme perché, se è vero che da adulti siamo organismi pluricellulari, quando la nostra avventura ha inizio, siamo tutti in una cellula: *lo zigote*. Certo è una cellula speciale proprio

perché è la progenitrice di un nuovo essere, di ogni suo organo e apparato, della sua struttura fisica e del suo cervello che diventerà sede di memoria, coscienza, pensiero e identità. Questa cellula si potrebbe dire che è un *ibrido* poiché ha origine dalla fusione, nel corpo di nostra madre, di un ovulo e di uno spermatozoo. È la cellula-*zigote* che, qualche ora dopo essere nata, si divide in due e poi ognuna di queste ancora in due e così via a formare un grappolo di cellule neonate che rimangono in contatto tra loro a modellare una piccola sfera protetta da una pellicina traslucida. Questo gruppetto di cellule, che rotolano per portarsi in quella che sarà la sede definitiva dove ancorarsi (la cavità uterina), appaiono uguali tra loro. Sembra cioè che le divisioni successive abbiano dato luogo a dei doppi di sé, ed è proprio così per le prime. Ben presto però, al processo di divisione, si aggiungerà un nuovo fenomeno: la differenziazione, cioè la creazione della diversità. E ciò non ci sorprende dato che sappiamo tutti che, mentre dalla moltiplicazione di una cellula batterica deriverà una colonia di batteri, un clone, da quella di una cellula-*zigote* si origina un essere umano.

Questo straordinario cammino è quanto di più affascinante si possa pensare perché, dapprima l'embrione e poi il feto non sono solo frutto di processi di crescita ma soprattutto di profondi cambiamenti: vere e proprie metamorfosi. Quello che accade è che, a un certo punto, le cellule madri, *identiche* tra loro, si dividono ognuna in due cellule figlie che saranno le capostipiti di famiglie cellulari *diverse*, con caratteristiche nuove. Così avrà origine la famiglia delle cellule muscolari, capaci di contrarsi e di rilassarsi in risposta a ben precisi stimoli, delle cellule nervose che sanno condurre la corrente elettrica, delle cellule della retina in grado di reagire alla luce, delle cellule dell'epidermide che creano una barriera protettiva delimitando la nostra identità corporale etc. Dunque *dall'uno si origina l'altro*, dall'identità la diversità. *Dal sé l'altro da sé*.

Ma come può succedere tutto questo se stiamo parlando di cellule che hanno tutte lo stesso patrimonio genetico?

Cerchiamo di pensare ai geni come a successioni di lettere di un alfabeto che ne presenta solo quattro; queste successioni danno luogo a parole diverse tra loro che formano frasi con un senso compiuto. Il numero dei nostri geni probabilmente è intorno a 40.000, ma non lo sappiamo con certezza perché non sono stati ancora tutti identificati. Ognuno di noi, organismi complessi, possiede una *doppia copia* di ogni suo gene, cioè ha un elemento ereditato dal padre e uno dalla madre, e questi geni sono simili ma non identici. Pensiamo a una stessa partitura musicale di cui siano eseguite due differenti interpretazioni: ne possono nascere pezzi anche molto diversi! Così come l'interpretazione deriva dal tradurre il linguaggio musicale in suono, allo stesso modo i geni sono resi capaci di agire solo se vengono tradotti in proteine, cioè se danno luogo a una molecola "*attiva*". E sono queste stesse proteine che inducono l'*attivazione* di un gene o ne *bloccano il funzionamento*, come se tornassero alla loro origine a chiudere un cerchio. Andiamo avanti: non tutti i geni vengono resi attivi in una cellula e ciò che differenzia tra loro due cellule dello stesso individuo sono proprio i *geni attivi* nell'una e nell'altra. I geni attivi sono detti *espressi* e sono i responsabili delle differenze tra una cellula intestinale e un globulo rosso o una cellula cardiaca dello stesso individuo.

Ma se ognuna delle nostre cellule contiene esattamente gli stessi geni che abbiamo ereditato per metà da nostro padre e per metà da nostra madre e se ad ogni divisione della cellula n°1 i geni sono stati copiati fedelmente e trasmessi alle due cellule figlie, com'è che queste ultime, via via, danno luogo a popolazioni cellulari sempre più eterogenee? Ciò è reso possibile dal fatto che, in un gruppo cellulare, alcuni geni tacciono per lasciarne esprimere altri e così via.

Per capire questo passaggio spostiamoci dal nucleo della cellula, dove c'è il DNA e con esso i geni, al citoplasma, cioè tutto il resto della cellula che circonda e protegge il nucleo e che ha funzioni non meno importanti. Quando la cellula-zigote si divide in due trasmette alle cellule figlie *parti diverse* di citoplasma, dove sono contenute le proteine, e in tal modo ognuna delle due cellule figlie conterrà proteine diverse: ci sarà dunque *asimmetria citoplasmatica* tra le cellule neonate. Alla successiva divisione questa asimmetria si perpetuerà e aumenterà e, a questo, si aggiungerà l'*effetto* legato alla *posizione* di ogni singola cellula nel grappolo iniziale, dove alcune si troveranno più in alto o più esterne rispetto ad altre. Sto parlando di una società eterogenea, originata dalla rottura della simmetria iniziale. La struttura in divenire avrà un suo *vertice*, dove una gravità inferiore avrà concentrato meno proteine, e una sua *base* dove il peso avrà trasportato più proteine.

La presenza di *molte proteine* o *poches proteine* in un determinato punto si comporterà diversamente nei confronti dell'attivazione o della repressione di quelli che indubbiamente sono gli stessi geni. All'inizio saranno esclusivamente proteine materne che erano presenti nell'ovulo prima della sua fecondazione. Sì, perché è l'ovulo che fornisce alla cellula-zigote il citoplasma e con esso le proteine, lo spermatozoo porta solo la sua metà di geni e poco altro. Quindi è la madre, con il suo passato e la sua storia nella quale sono presenti tutti i suoi antenati, che guida i primissimi stadi dello sviluppo del futuro individuo, in attesa che l'embrione inizi ad attivare i *suoi specifici geni* e a produrre autonomamente le sue specifiche proteine.

Solo a partire da quel momento la nuova vita si prenderà in carico il proprio destino.

È quindi grazie all'azione delle proteine, materne o proprie dell'embrione, che possiamo diventare gli individui che siamo, solo perché le nostre cellule iniziali diventano *altre*. La conseguenza è che ci sarà l'espressione di geni diversi in cellule appartenenti allo stesso grappolo e da qui nasce l'eterogeneità cellulare, pur a partire dagli stessi geni. E saranno le *cellule diverse* a dar origine a famiglie distinte che si raggrupperanno in *regioni cellulari contigue* tra loro dalle quali deriveranno i diversi organi, tessuti e apparati. Si profila piano piano l'abbozzo di un corpo, costituito da un alto e un basso, un fronte e un retro, una lateralità destra e una sinistra. La nostra cellula-zigote ha fatto nascere un universo complesso che si regionalizza e si sposta a formare l'organizzazione spaziale di queste diversità.

Noi, esseri umani, sembriamo e siamo così diversi, pur condividendo tutti un certo numero di antenati che indubbiamente ci hanno dato la vita, perché da essi ci siamo diversificati. Se percorressimo a ritroso questo *filo d'Arianna*, vivremo come in un sogno un'avventura meravigliosa che si perpetua da qualche cosa come otto - novecento milioni di anni!

PIAZZOLA SUL BRENTA L'AMMINISTRAZIONE CAMERINI E LE CENTRALI IDROELETTRICHE

Alessandro Giuriati



Il territorio di Piazzola sul Brenta appartiene fino dal 1268 alla città di Vicenza. La famiglia che ne ha il controllo, i Da Carrara, nel 1413 si unisce alla nobile casata veneziana dei Contarini attraverso il matrimonio tra Maria Da Carrara e Nicolò Contarini. Da questo momento la famiglia Contarini lega il suo nome a Piazzola soprattutto per la grandiosa Villa, costruita nel 1546, che ancora caratterizza la cittadina.

Nei secoli, la Villa e tutto il territorio ad essa relativo, passano varie volte di proprietà fino al 1852 quando la famiglia Camerini li acquistano.

Poiché è normale che quasi tutto – campi, abitazioni, acque – appartenga al signore (e questo continuava da tempi ormai remoti), nessuno si oppone quando il conte Paolo Camerini sul finire del XIX secolo organizza tutto il territorio di Piazzola come una piccola città agricolo – industriale ideale.

Uno degli elementi principali che connota la vita di Piazzola è, più di ogni altro, lo Jutificio, stabilimento per la filatura e la tessitura della juta.

L'opificio nasce per mano della ditta Scalfo e Pavan nel 1890: viene subito notato dalla stampa e dalle autorità come un valido segnale di risveglio economico della provincia.

Camerini cerca fin da subito di potere gestire in maniera autonoma gli stabili, e, essendone già locatario, inizia la scalata alla proprietà dell'impresa.

Questa sua iniziativa ha un ben determinato motivo: lo Jutificio, conosciuto a livello nazionale, non può rimanere fuori dal controllo pieno ed incontrastato del giovane conte, che ha bisogno di rimuovere tutti i possibili colli di bottiglia alla circolazione di uomini e merci in e da Piazzola.

La struttura della “città di Camerini” prevede, inoltre, un rapporto molto forte tra il lavoro operaio e l’agricoltura.

Infatti, la sua società è basata sull’assegnazione delle case coloniche – operaie a tutti quelli che lavorano nelle industrie di Piazzola. Le abitazioni assegnate hanno un appezzamento di terreno che viene coltivato dagli operai “part – time” per avere un elemento di sussistenza in più, visto che gran parte del salario è trattenuto dall’Amministrazione Camerini per l’affitto degli alloggi e della terra (che sono di Camerini).

Il conte ha quindi tutto l’interesse a possedere, tra le altre cose, un’industria come lo Jutificio che occupa nel 1926 ben 1100 operai.

L’intera città di Piazzola è quindi una grande azienda dove gli abitanti sono i lavoratori e il conte Camerini il datore di lavoro.

La cosa a cui tiene di più è il tutelare tre interessi: l’interesse finanziario, l’interesse di proprietà dell’ente e gli svariati interessi morali che si connettono attorno a lui come unico grande proprietario di Piazzola.

Ben presto si diffonde anche nei territori circostanti la voce dell’esistenza di questa “oasi felice” dove tutti hanno un lavoro, una casa e un’assistenza comunale che non esiste da nessuna altra parte. La gente cerca addirittura di accedere a Piazzola con raccomandazioni, per ottenere una casa e un lotto di terreno in cambio di figlie e figli da impiegare nelle industrie.

La massima espansione del “feudo agro – industriale” avviene in concomitanza con la Prima Guerra Mondiale quando la produzione di sacchi di juta trascina nello sviluppo tutte le altre imprese locali. In un manoscritto esistente nell’archivio della Villa si può leggere a proposito di Camerini: *“(…) E fin dai 20 anni ideò un paese tutto suo dove l’industria sussiste l’agricoltura, dove tutti dovessero prestare il contributo delle proprie energie, dove a tutti fosse provvisto con amore paterno non solo il pane ma ogni cura (...). Aveva sognato una piccola città (...).”*

Durante l’Amministrazione Camerini si costruiscono sul territorio di Piazzola, distribuite nel corso degli anni, quattro centrali idroelettriche.

La prima, del 1915, è la Centrale di Isola, situata un po’ fuori dal centro abitato.

E’ ubicata a Nord, sulla sinistra della Roggia Contarina a circa cinque chilometri dal paese.

Nel 1922, durante la sua fase operativa, subisce un rinnovo finalizzato alla ricerca di un incremento di potenza, ma il salto d’acqua di soli 2,5 metri non risulta molto significativo allo scopo. Nonostante questo, la portata d’acqua si mantiene con i suoi 9000 litri al minuto ad un livello soddisfacente.

La seconda Centrale edificata a Piazzola quella di via Rolando da Piazzola, proprio di fronte allo Jutificio, progettata nel 1916 e realizzata nel 1918.

Il progetto, presentato dall’ingegnere Giovanni Silvestri di Bologna, incrementa la fornitura di energia elettrica allo Jutificio che in quel momento è in fase di ammodernamento.

A quattro chilometri dalla Centrale di Isola, dirigendosi verso il centro del paese, troviamo la Centrale Garibaldi detta anche “dei Concimi”.

E’ costruita vicino agli stabilimenti che sorgono ad Ovest dello Jutificio nel 1922 con uno schema simile a quello della Centrale di Isola.

Il salto d’acqua è sempre di 2,5 metri, ma la portata è superiore: infatti arriva ad 11000 litri al minuto.

Quello che accomuna queste due centrali è la potenza erogata: Isola produce 221,31 hp pari a 162,73 kW; Garibaldi 206,60 hp ovvero 151,91 kW.

L’ultima ad entrare in funzione è la Centrale Opifici Minori, posizionata a Nord, abbastanza vicino a Villa Contarini, ad Est sulla Roggia Contarina che porta l’acqua davanti al prospetto Sud della Villa.

Il suo anno di entrata in servizio è il 1926 e le sue caratteristiche sono simili a quelle della Centrale di via Rolando da Piazzola. Questo perché entrambe hanno innanzitutto una concezione di base più moderna rispetto alle altre due, poi, avendo come immissario di acqua lo stesso canale, anche se in due bracci differenti, il salto d'acqua è lo stesso: 7 metri.

La portata è invece leggermente maggiore: 8000 litri al minuto.

Le centrali qui menzionate, tutte costruite all'inizio del XX Secolo sono ancora oggi tutte esistenti, anche se non più operative.

Il sistema di funzionamento delle quattro centrali è, nel complesso, abbastanza simile: sono presenti vasche di raccolta a monte delle turbine, alimentate da rogge che ricevono acqua dal fiume Brenta.

A regolare il flusso, un sifone con le relative paratoie di regolazione sul canale di arrivo.

Un breve inciso sulla sostanziale modifica attuata agli impianti dello Jutificio: prima dell'entrata in funzione delle centrali, il movimento dei telai e dei fusi era assicurato da un collegamento diretto degli alberi di trasmissione alle turbine mosse dall'acqua della roggia. L'idea adottata per migliorare e modernizzare tutto l'impianto è quella di togliere le vecchie trasmissioni, di aumentare il salto d'acqua e di usare l'energia elettrica prodotta dalle nuove centrali.

Quando le centrali sono operative, il movimento dei trasformatori è garantito da ben 4 turbine Kaplan per ogni centrale, alloggiare nei due compartimenti in cemento armato che ancora oggi si possono vedere all'interno di ognuna.

Negli anni Trenta del Novecento, quando lo Jutificio è in forte espansione, la potenza della sola centrale di via Rolando da Piazzola non basta per i nuovi macchinari, così l'Amministrazione Camerini decide di collegare le altre tre centrali alla suddetta.

Nel 1934 viene quindi edificata la cabina di trasformazione esistente ancora oggi sul lato Sud della centrale di via Rolando da Piazzola, per convogliare l'energia elettrica del comprensorio delle quattro centrali direttamente allo Jutificio.

Oltre alle potenze sopra indicate delle Centrali di Isola e Garibaldi, vengono qui convogliate le produzioni delle altre due, che possono assestarsi su un valore praticamente simile: 578,48 hp pari a 425,38 kW.

La potenza complessiva disponibile per l'insediamento industriale si aggira sui 1584,87 hp altrimenti 1165,40 kW.

Ma negli anni Trenta del Novecento qualcosa cambia.

La crisi mondiale fa svanire poco a poco l'ambizioso progetto di Camerini.

Presto gli affari cominciano ad andare male: le spese di produzione superano di gran lunga i ricavi e l'antico circolo virtuoso della distribuzione della forza lavoro tra campi ed officine pare ormai giunto alle soglie di una forzata e miseranda pluriattività di soccorso, dove né la campagna – peraltro insufficiente per le famiglie ormai troppo numerose di affittuali – né le stentate industrie sopravvissute sono in grado di fornire redditi pieni.

In tale drammatica contingenza, Camerini decide di vendere lo Jutificio, ma non le centrali che possono rendere ancora senza grandi spese: l'energia elettrica prodotta viene infatti venduta direttamente allo stabilimento e alla comunità.

Gli avvenimenti ormai si susseguono incessanti: nel 1935 lo Jutificio è ormai "ex Camerini" e dopo un breve periodo di chiusura riprende la produzione. Il licenziamento di 250 operai è inevitabile.

Nel novembre del 1937 muore Paolo Camerini e si cercano di ridimensionare allo stesso tempo i suoi possedimenti e i suoi debiti: le centrali vengono acquistate dallo Jutificio nel 1943 e continuano a funzionare fino agli anni Cinquanta del Novecento quando vengono affiliate dall'ENEL come ente autonomo.

Il figlio Luigi Camerini non riesce più a risollevare e riassetare ciò che il padre con tanta dedizione ha cercato di costituire: una società in cui le industrie sono create unicamente per produrre una

fonte supplementare di guadagno per la popolazione agricola del paese, in modo da rendere così possibile la gestione di un maggiore carico demografico sul territorio.

Dopo pochi anni, viene inesorabilmente abbandonata l'attività in tutte e quattro le centrali: le coltivazioni agricole locali attingono troppa acqua dalle rogge per l'irrigazione e si creano grossi problemi di sbalzi di tensione dovuti alla scarsità di acqua.

La chiusura di ogni attività diventa quindi inevitabile.

Oggi le centrali sono di proprietà dello Stato (il terreno su cui sorgono è demaniale) o dei Comuni di pertinenza. Anche se abbandonate da molto tempo, forse un giorno si attueranno le procedure per una gestione e un eventuale recupero di questo patrimonio culturale e sociale del territorio veneto, si spera prima che il tempo ne cancelli per sempre l'esistenza e la memoria.

BELOVED ALEXANDRIA

Umberto Simone



Lawrence Durrell è nato nel 1912 in una zona dell'India praticamente ai confini col Tibet e della favolosa cornice della sua infanzia ha serbato sempre un ricordo mitico e pieno di nostalgia, tanto più quando, essendo stato costretto come tutti i figli dei funzionari dell'Impero Britannico, a rientrare verso gli undici anni in Inghilterra per completarvi la propria educazione, ha potuto paragonarla all'asfissiante atmosfera di quella che egli spregiativamente chiama la *pudding island*. Ma "l'inferno inglese" non lo imprigionò a lungo; già nel 1935, quindi nello stesso periodo in cui molti suoi coetanei, Orwell per esempio, si arruolavano in

Spagna nelle Brigate Internazionali per combattere contro il franchismo, lui, com'è tipico del personaggio, andò invece a vivere a Corfù, dove, fra una nuotata e l'altra, grazie non solo alla natura e all'arte greca, ma soprattutto al greco *lifestyle*, si sentì finalmente di nuovo a casa. A Corfù fece un altro incontro importante, quando trovò (a sentir lui, dimenticata in un gabinetto pubblico) una copia del *Tropico del Cancro* di Henry Miller, al quale scrisse un'entusiastica *fan letter*, la prima di un lunghissimo epistolario e di una grandissima amicizia che influenzò molto sia l'uno che l'altro dal punto di vista artistico e che col tempo ne fece una specie di coppia di Dioscuri della letteratura accomunati, oltre che dall'esuberanza dello stile, da un'altrettanto esuberante e spregiudicato interesse per gli argomenti di carattere sessuale. Lo scoppio della seconda guerra mondiale però obbligò Durrell a lasciare nel 1941 Corfù per l'Egitto, e dal 1942 al 1945 egli visse ad Alessandria lavorando come insegnante e addetto stampa presso il British Information Office e vi conobbe Eve Cohen, l'ebrea alessandrina che sarebbe divenuta la sua seconda moglie e che fu il suo principale modello per la figura di Justine nell'omonimo romanzo. A guerra finita, sempre per così dire inguaribilmente malato di Mediterraneo, dimorò un paio di anni a Rodi, e poi, dal 1953 al 1956, a Cipro, dove cominciò a scrivere il primo dei quattro romanzi che lo avrebbero reso famoso e portato, nel 1960, alle soglie del premio Nobel, che solo per un soffio gli fu strappato dallo iugoslavo Ivo Andrić. In seguito alla crisi turco-cipriota partì da Cipro e si stabilì in Provenza, ed è là che, considerato ormai uno dei più importanti scrittori del suo tempo, si è spento nel 1990.

Il capolavoro di Durrell è il *Quartetto d'Alessandria*, opera costituita per l'appunto da quattro romanzi apparsi in successione, con enorme successo sia di critica che di pubblico, fra il 1957 e il 1960: *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* e *Clea*. Si tratta di un'unica storia narrata in quattro maniere diverse, struttura che Durrell afferma gli sia stata ispirata dalle teorie di Einstein: infatti i primi tre romanzi corrispondono alle dimensioni dello spazio, mentre l'ultimo, il solo che si svolga qualche anno dopo, realizzerebbe la dimensione tempo. Inoltre egli intendeva dimostrare esplicitamente come la relatività non valga solo in campo fisico, ma in qualunque altro ambito dell'esperienza umana, data la pressoché infinita molteplicità delle prospettive possibili. In realtà, tentativi simili erano già stati fatti anche senza scomodare Einstein: per esempio Henry James, che non a caso è uno dei numi tutelari di Durrell, aveva già trasformato il romanzo in una matassa di versioni accostate fra loro che semmai toccava al lettore dipanare in maniera da discernere il vero dal falso, o forse, ancor più, in maniera da rendersi conto della poliedrica e sfuggente ricchezza della realtà e su questo medesimo cammino si era mosso anche Faulkner, col suo meraviglioso *The sound and*

the fury; ma se l'autore americano dichiarava di aver pubblicato insieme per semplice scoraggiamento, affastellandole sotto quell'unico titolo, quattro diverse stesure (esse pure con quattro diversi narratori) delle quali era egualmente scontento per la loro incompletezza e parzialità, Durrell svolge sin dall'inizio la sua operazione con lucidità, con metodo, programmaticamente, sapendo benissimo dove vuole andare a parare.

Justine comincia (è necessario dirlo?) nell'isola greca dove si è rifugiato l'io narrante, Darley, un insegnante e aspirante scrittore ingenuo e sensibile, per chiarire a se stesso la dolorosa ragnatela di avvenimenti e di sentimenti nei quali si è trovato in precedenza coinvolto appunto nella città di Alessandria. Il centro della ragnatela è una donna bruna bellissima e misteriosa, un'ebrea affetta da ninfomania e da un intellettualismo che della ninfomania, con la sua confusa eclettica voracità, è l'esatto corrispettivo spirituale, e del quale comunque non è la sola a soffrire, dato che anche tutti gli altri personaggi, chi più chi meno, ne soffrono, quasi lo respirassero nell'aria stessa della loro ammaliante e perversa città. Come incarnando il concetto sul quale si basa l'intero *Quartetto*, *Justine* è mutevole, imprevedibile, ha mille facce, e per accentuare maggiormente questo suo aspetto in molte scene appare immagine multipla riflessa negli specchi: non è certo facile vivere un rapporto con lei, anche perché il povero Darley nutre terribili sensi di colpa sia nei confronti di Nessim, il ricco banchiere copto marito di *Justine*, che Darley stima e del quale è amico, sia nei confronti di Melissa, una ballerinetta e spogliarellista da nightclub greca, malata di tubercolosi, con cui pure ha intrecciato una relazione e che è, con la sua disarmante patetica semplicità, uno dei personaggi più riusciti del romanzo. A complicare ulteriormente una situazione già abbastanza intricata, il cerchio (ma sarebbe più esatto dire il quadrato) si chiude quando i "traditi" Nessim e Melissa a loro volta diventano amanti ed hanno una bambina che, alla morte di Melissa, Darley porterà con sé sull'isola del suo esilio volontario.

Che non si storca subito il naso, che non ci si lasci ingannare in partenza da questo groviglio di sentimenti scambiandolo per qualcosa di melodrammatico o sensazionalistico: un critico severo come Eugenio Montale, nella sua ammirata recensione del romanzo, usa a ragion veduta un'espressione forte come "schiavi d'amore" e puntualizza che non si tratta di un banale o vizioso *ménage à quatre*, ma "di alcune anime disperate che spremono la vita fino alla feccia nella vana speranza che dall'orrore scaturisca un senso." E mentre essi annaspino e si dibattono, intorno a loro brulica una miriade di personaggi che a certuni ha fatto citare le Mille e una Notte: il medico omosessuale Balthazar, animatore di una setta che studia la Cabala, la bionda ed enigmatica pittrice Clea, con la quale *Justine* ha avuto un intermezzo saffico, il repellente strozzino Capodistria, che in un volume viene assassinato e in quello dopo a sorpresa riappare perché il delitto era solo simulato, lo spione Scobie che adopera un pittoresco gergo tutto suo e che farà una bruttissima fine pestato a morte da marinai ubriachi mentre è travestito da donna, il diplomatico (francese fino al midollo) Pombal, sottaniere impenitente ma generoso, lo scrittore Pursewarden, in apparenza caustico e sicuro di sé, in realtà tanto vulnerabile da togliersi la vita, e poi il fanatico Narouz col suo labbro leporino e la sua terribile frusta, e il barbiere ruffiano Mnemijan, e il servo monocolo Hamid, e chissà quanti altri ancora ... e alcuni di loro daranno vita in questo o nei volumi successivi a digressioni stupefacenti, ad episodi collaterali godibilissimi, come il medico Amaril che si innamora pazzamente di una sconosciuta in maschera, e quando scopre che la ragazza, "la virtuosa Semira", pur essendo per il resto bellissima è, a causa di un lupus infantile, senza naso, gliene fabbrica chirurgicamente uno nuovo di zecca, copiato ovviamente dai migliori ritratti dei musei, Nefertiti in testa.

Ma il personaggio più importante di tutti, più importante persino degli stessi protagonisti principali, è senza dubbio la Città, nominata subito a pagina 1: Alessandria amata, *beloved Alexandria!* "Cinque lingue, cinque razze, una dozzina di fedi, cinque flotte che si muovono nei loro riflessi oleosi dietro la barra del porto. Ma ci sono più di cinque sessi e solo il greco demotico riesce a distinguerli." Infiniti i dettagli sonori, che vanno dal richiamo mattutino di un muezzin al gorgoglio

di un narghilè simile ad un singhiozzo di colomba, dalle urla nella notte del bey che bastona le sue mogli perché è impotente alla cantilena del venditore ambulante d'acqua, dall'elegante brusio cosmopolita e poliglotta dei caffè sparsi lungo la splendida Corniche al profondo silenzio salino fra le dune di una spiaggia dove si acquattano insieme le coppie clandestine e i voyeurs; altrettanto innumerevoli e memorabili gli effetti cromatici, che se indulgiano nelle tonalità più oniriche e stregate, tipo il malva, il color perla, il verde polvere, quando si tratta di evocare un sempre magico cielo, non ignorano però né lo squallido sfolgorio dei lustrini sui corpi gracili e infiocchettati delle prostitute bambine né il nero totale di un domino al riparo del quale si cercano facili e rapide avventure e poi possono addirittura impazzire mescolandosi fra di loro nella descrizione delle feste popolari, mezze ricorrenza religiosa mezze mercato levantino, con tanto di santoni e di circoncisori pubblici all'ingrosso, oppure in certe scene di caccia o di pesca sulla palude Mareotide, minuziose e sgargianti come quelle di tema analogo fermate negli antichi però sempre attuali affreschi della tombe egizie; e non è di sicuro nemmeno trascurata la babele degli odori, dal profumo d'acqua di rose di una bottega di barbiere all'aroma penetrante di ogni sorta di spezie e al puzzo del sudore rancido e dell'urina fermentata e della miseria stratificata. Eccola, davanti ai nostri occhi, letteralmente sotto il nostro naso, l'Alessandria di Durrell: e a tutto questo materiale lussureggiante il linguaggio si adegua sinuoso, prezioso, smaltato, come aggirandosi in una spirale di poemetti in prosa: linguaggio che talvolta è stato bollato come decadente e dannunziano nel significato deterioro di entrambi i termini, ma del quale neppure il più ostinato detrattore arriverebbe mai a negare l'efficacia ritmica, il fascino quasi ipnotico, nonché l'estrema, sensoriale, quasi tattile evidenza.

Mi sono dilungato sul primo romanzo perché gli altri ne sono in un certo senso il corollario, la revisione, o persino il capovolgimento. In *Balthazar* infatti, l'amico medico rende a Darley lo scartafaccio che questi gli aveva spedito dall'isola con la sua analisi dei fatti e delle loro motivazioni (cioè né più né meno il primo romanzo, *Justine*) accresciuto però e modificato dai propri commenti e da ulteriori particolari che lui, Balthazar, al contrario di Darley conosceva e leggendo le note del suo amico anche Darley le commenta e le manipola a sua volta, in una violazione continua della sequenza cronologica dei fatti, secondo la regola per la quale gli avvenimenti si susseguono non man mano che accadono, ma man mano che vengono capiti, chiariti, che si trasformano in coscienza, in consapevolezza. Il ribaltamento invece cui prima accennavo si verifica nel volume seguente, *Mountolive*, il solo scritto in terza persona, senza l'io narrante di Darley, quasi a pretesa garanzia di una maggiore oggettività. Il personaggio nominato nel titolo è stato, all'inizio della sua carriera diplomatica, l'amante di Leila, la madre di Nessim e ha così avuto modo di conoscere sin da allora tutti gli altri, o per meglio dire, ha creduto di conoscerli, giacché, una volta tornato in Egitto come ambasciatore inglese, passo a passo scoprirà l'inganno dove sembrava esserci solo l'amicizia, e il complotto politico dove sembrava esserci solo una sensualità senza confini e senza calcoli. Nessim, infatti, temendo che della ormai imminente partenza degli inglesi dall'Egitto i musulmani approfittino per far piazza pulita delle minoranze, prima fra tutte appunto quella copta alla quale lui appartiene, particolarmente facoltosa e perciò facile esca all'avidità, si è impegnato in un massiccio contrabbando d'armi in Palestina, aiutato in questo dalla moglie, che in tale intrigo ha anzi finalmente trovato uno scopo nella vita e che, ora che è al corrente del segreto di Nessim, ha in un certo qual modo imparato ad amarlo. Così, tutte le tessere del mosaico si scombinano e si ricompongono secondo un nuovo disegno, tutte quelle che sembravano solo lancinanti storie d'amore o se non altro d'alcova assumono un risvolto politico, spionistico, poliziesco, o per meglio dire i differenti piani ancora una volta s'intersecano, si amalgamano, sfumano quasi l'uno nell'altro, senza che sia mai possibile capire con certezza dove e quando cominci la finzione e se sia poi mai giusto parlare di finzione, o, peggio ancora ahimé, di verità. In *Clea*, finalmente, mentre ormai infuria la guerra, Darley dalla sua isola ritorna ad Alessandria, dove ritrova, senza rancore perché anche se ormai sa tutto è guarito dalla sua passione, una Justine privata del suo fulgore di fatale

dark lady, imbruttita, involgarita, inasprita, mentre Nessim, dopo la scoperta del suo complotto, è stato praticamente ridotto in miseria dal governo egiziano. Libero dai suoi antichi fantasmi, Darley avrà stavolta, con Clea appunto, un amore finalmente non distruttivo, che anzi ne completerà l'educazione non solo sentimentale ma soprattutto artistica, sicché in conclusione egli sarà pronto per scrivere il suo libro: e quale altro libro, ci viene spontaneo chiederci, se non il *Quartetto* stesso? Insomma, il libro di Darley in teoria inizia proprio dove in pratica il libro di Durrell termina, proprio al suo rigo finale: è con questo ennesimo sberleffo alla quarta dimensione tempo, con un'opera che prende il suo avvio giusto nell'attimo in cui è completata, che il *Quartetto* si accommiata da noi.

Di continuo si rinfaccia a Durrell di avere ritratto un'Alessandria "più immaginaria che reale, più colorita e torbida, (dice Fausta Cialente, peraltro se non erro alessandrina di nascita), più complicata e misteriosa di quanto lo sia mai stata." E in effetti, pare che l'Alessandria vera sia piuttosto brutta, decisamente anonima, adesso forse persino peggiorata se, come pareva ormai imminente, è stata demolita la torre della sontuosa casa di Moharrem bey al 19 di Sharia Maamun, quella stessa torre dove Durrell visse e scrisse durante il suo soggiorno alessandrino e che appare illustrata sulla famosa copertina dell'*Alexandria Quartet* edito da Faber & Faber. I pellegrini della letteratura ne tornerebbero delusi, anzi, come scrive argutamente la guida Lonely Planet dell'Egitto in mio possesso, "con la stessa soddisfazione che si potrebbe avere cercando il mondo di Mary Poppins a Londra." La vera Alessandria... ma che cosa significa, la parola vera, riferito ad un'opera la cui tesi risiede nella sfaccettatura fino ai limiti estremi, fino (mi si perdoni il gioco di parole) all'inverosimile, della cosiddetta verità? E poi, da quando in qua, parlando d'arte, queste inezie contano? L'arte, quando è arte, è più reale della realtà e più naturale della natura, visto che, secondo il noto paradosso di Wilde, è la natura che imita l'arte e non viceversa, e che i campi di grano alla Van Gogh o i colli alla Modigliani non esistevano o era come se non esistessero prima che venissero dipinti. Per la folla sempre più nutrita dei suoi lettori ormai l'unica Alessandria sarà quella di Durrell, ed è probabilmente in previsione di questo che egli ha collocato, subito all'inizio di *Justine*, preceduta solo dalle epigrafi e dalla dedica, la seguente nota: "I personaggi di questo romanzo sono tutti fittizi, narratore compreso, e non rassomigliano a nessuna persona vivente. *Only the city is real... Solo la città* (il corsivo è nostro) *è reale.*"

Al di là della comune formula di prammatica per evitare future noie legali, come non avvertire, in questa frase, una lieve, ironica sfumatura di trionfo? E sempre a proposito di queste parole, un'ultima osservazione non possiamo davvero risparmiarcela, cioè non possiamo non notare come Durrell, pur avendo rifiutato in blocco la sua *pudding island*, in una cosa almeno era rimasto smaccatamente, irrimediabilmente, ineffabilmente anglosassone: nello *humour*.

VINCENZO STEFANO BREDÀ

Breve storia di un imprenditore e filantropo veneto del XIX secolo

Gianfranco Coccia



Veneto, nato nel 1825 alle porte di Padova in seno a una famiglia d'imprenditori a forte vocazione verso gli appalti di opere pubbliche, si laurea in ingegneria, che allora si studiava alla scuola di applicazione annessa alla facoltà di matematica del locale ateneo. Dopo le esperienze compiute, prima come direttore lavori nella costruzione di alcune tratte dei primi tronchi ferroviari del Nord, quali la Vicenza-Verona, la Bologna-Ferrara ed altre minori, il Bredà, poi spinto dai mai sopiti fermenti risorgimentali del '48, entra come deputato nel parlamento post unitario. Ne esce presto per frenare le critiche che gli stanno piovendo addosso sul presupposto di un suo conflitto di interessi tra l'essere, allo stesso tempo, membro della Camera e Presidente di un ente privato costruttore di opere pubbliche assunte in appalto, critiche fomentate soprattutto dal Depretis.

La Società Veneta, la Veneta da lui costituita assieme ad un ristretto nucleo di imprenditori locali, forte del fatto che dell'organo amministrativo fanno parte anche alcuni nomi di spicco, si appalesa subito come punto di incontro e di coagulo degli interessi del ceto agrario e, più in generale, dei maggiori esponenti del mondo degli affari dell'epoca. L'attività che ne costituiva l'oggetto sociale era principalmente finalizzata all'assunzione di appalti per la costruzione di ferrovie, di opere idrauliche e, più in generale, di infrastrutture sia in Italia che all'estero.

Costituita, soprattutto, per partecipare alla realizzazione su commessa di grandi opere, la Veneta riceve da Vincenzo Stefano Bredà un forte impulso per indirizzare il *business* prevalentemente verso la costruzione di linee ferroviarie in un'Italia che, da poco ri-unita, necessita di un sistema di collegamento tra le sue secolari frammentate parti. Esse, infatti, sono assai slegate sotto l'aspetto operativo e, conseguentemente, anche sotto quello socio-culturale. Ci vorrà la Grande Guerra per completare quel processo di effettiva unificazione. Il Bredà intanto si spende, in una estenuante attività di convincimento per cercare di catalizzare gli interessi degli investitori, sia acquisiti che potenziali, verso il nascente settore delle comunicazioni dando, così, vita a società per azioni anonime, cui assicurare un'adeguata remunerazione al capitale raccolto. Ed è in questo modo che sono circa una ventina le linee ferroviarie, dislocate tra il Veneto e la Toscana, che vengono costruite dalla Veneta prima dell'avvento del XX secolo.

Indubbiamente la Compagnia, o meglio Vincenzo Stefano Bredà, ispira fiducia tant'è che nel 1876 essa riesce a staccare un dividendo a favore dei propri azionisti di 112 mila lire, cifra assai considerevole per i tempi di allora.

Un impegno di rilevanza nazionale si presenta, poi, quando viene affidata alla Veneta la costruzione dell'acquedotto di Napoli. Per compiere con successo pure questa operazione, la Veneta deve però programmarla contando sull'ottimizzazione di tempi e di mezzi, anche in chiave logistica e, così, con l'appoggio delle banche, essa entra nell'azionariato di controllo della *Società degli alti forni e fonderia di Terni* in grado di supportarla per questa nuova intrapresa. E', soprattutto, con questa grande operazione che i capitalisti e i grandi proprietari fondiari, i *rentiers* veneti riescono a *sprovincializzare* i propri interessi e le proprie strategie imprenditoriali andando a interpersi con la finanza nazionale e venendo, in tal modo a interpretare un importante ruolo nel processo di modernizzazione del nuovo Regno.

E se tutto ciò a seguire non produce risultati forse non del tutto eccellenti sotto il profilo finanziario, da questo coacervo di intuizioni e di iniziative del Breda, nascono comunque legami e intrecci imprenditoriali determinanti nell'ambito dell'industrializzazione non solo nella propria regione di origine.

Dovendosi, ora, coniugare la figura del Breda imprenditore con quella riconosciutagli di filantropo, si può dire che essa è naturale, avendone ereditata la vocazione dalla madre Angela, con lui vissuta per moltissimi anni, donna sempre rivolta con animo particolarmente prodigo verso i meno abbienti, tanto che il figlio l'affida al ricordo perpetuo, assieme a quello della propria consorte Rosa, attraverso la realizzazione a loro nome di diverse grandiose opere a matrice benefica.

Vincenzo Stefano Breda, in località Ponte di Brenta alle porte di Padova, dove egli ha vissuto dal 1859 al 1903, anno della sua morte, elargisce notevoli aiuti destinati alla pubblica assistenza. Vi fonda, infatti, un Asilo per l'Infanzia e nel 1901 porta alla luce la Pia Fondazione Breda a beneficio dei poveri, facendovi erigere un ospizio per anziani allo scopo di soccorrere gratuitamente quelli indigenti. Come del resto è di conoscenza di molti veneti, non solo padovani, Vincenzo Stefano Breda, non avendo eredi diretti, lega prima di morire gran parte del suo patrimonio in questo ente morale, tanto da doverne esplicitare meglio la ragione nel proprio testamento, dove lascia scritto che *"...avendomi l'esperienza dimostrato come le fortune create coll'onesto lavoro vadano spesso disperse, o per vizi o per l'imbecillità degli eredi, io ho pensato di lasciare molta parte delle mie sostanze ad un Ente Morale cospicuo...."*

Molto affaticato, essendosi speso nel lavoro sino all'ultimo, egli varca il Confine Eterno dal proprio letto a settantatré anni, a pochi giorni dal suo ultimo ritorno da Roma.

Le sue volontà, purtroppo, sono state disattese tanto che, un secolo dopo, quel cospicuo patrimonio, a causa di una pessima amministrazione di cui ha dovuto in tempi recenti occuparsi anche la magistratura, è stato pesantemente eroso, tanto da doversi attivare la procedura di liquidazione della fondazione medesima, tradendo, così nel più triste dei modi, il sogno e l'intento del Breda e recando così grave offesa, non solo alla sua memoria, ma anche all'intera città di Padova.

SCULTURA ED ESPRESSIONISMO: MATTEO SCHIAVO

Luigi la Gloria

Guardando le opere di un artista, spesso vien fatto di chiedersi per quali ragioni una persona decida di dedicarsi anima e corpo all'arte, si escludano naturalmente gli indecisi tentativi di coloro che, per noia o per capriccio, cercano nell'arte la cura o la soluzione di un'esistenza piatta e senza emozioni. Ben si sa che gran parte di questi esperimenti, nel tempo, sono destinati a perdere vigore per poi spegnersi inesorabilmente nella delusione. Ma che dire di coloro che l'arte l'hanno scoperta per davvero? Che cosa ha ispirato la loro scelta di vita? Quale ne è stato l'*incipit*? Ebbene, nel caso di Matteo Schiavo si può dire che, a condurlo sul sentiero dell'arte, sia stata una sorta di folgorazione.

Tutto accadde in un freddo giorno d'inverno, mentre si trovava alle prese con un grosso ceppo da ridurre in parti più piccole. Successe che... un fatale colpo di scure separò dalla grezza matrice un pezzo che attirò la sua attenzione. Appena lo ebbe tra le mani, quei solchi, segnati casualmente dall'ascia, accennavano ai lineamenti di un viso la cui espressione oscillava tra *sofferenza e stupore*. Matteo questo lo percepì come l'*angosciato sbigottimento* di chi, dopo aver vissuto in una quiete secolare, d'improvviso si ritrovi catapultato nel caos di una vita aliena.

L'evento, per quanto fantastico possa apparire, segnò la svolta nel destino del nostro artista. Cosa deve essere passato per la sua mente nel momento in cui, con quel legno tra le mani e lo sguardo su quella vaga fattezze, per una qualche arcana ragione colse il balenio di un'astratta sofferenza che, forse, gli riportò alla mente il *suo* interiore malessere? ... quell'ansia indefinita che spesso tormenta le giovani anime inquiete che ancora non hanno delineato il ruolo che interpreteranno nel corso di questa loro esperienza di vita?

E da qui che Matteo inizia, mosso da un incontenibile impulso, a intagliare come può quel ciocco nel tentativo di portare alla luce il vero volto di quell'abbozzo e svelarne la maschera di sofferenza che ha creduto di vedere.

È proprio in questo modo che quella suggestione, che coglie soltanto chi ha il germe dell'arte nell'anima, ha dato libertà all'*Idea* quiescente che attendeva di essere affrancata dall'incertezza.

Matteo dà inizio alla sua ricerca perchè sente che quell'Idea è qualcosa di poderoso che lo sprona a un nuovo modello esistenziale; egli sente che da tutto ciò nascerà il nuovo sodalizio che lo sottrarrà a quel senso di indeterminatezza che lo aveva pervaso fino a quel momento e che era all'origine dell'oscura inquietudine a cui, prima di allora, non aveva saputo dare identità. Accettando il vincolo con l'arte, trova finalmente il senso delle cose e, nel breve tempo di una riflessione, decide ciò che farà della sua vita e così la scultura diventa l'espressione diretta del suo intimo stato d'animo.

Prima di addentrarmi oltre la soglia del suo mondo interiore per conoscerne le emozioni, voglio spendere qualche parola sulla materia utilizzata da Matteo: il legno.

La relazione tra l'uomo e questo straordinario elemento della natura è tenuta insieme da un'imprescindibile interazione esistenziale. Il profondo respiro degli alberi da sempre ci ha consentito di vivere; il fuoco da essi prodotto è stata la forza rigenerativa che ha dato vita a un cambiamento nella storia dell'umanità senza precedenti; ci ha sottratto alla solitudine della notte mentre il suo magico fulgore teneva insieme l'uomo e la sua progenie; con il legno abbiamo per lunghi secoli eretto i nostri rifugi e infine esso è divenuto il mezzo di elezione per raffigurare i nostri legami con il trascendente.

Il cammino artistico di questo materiale inizia con naturalezza, in quanto è un elemento intrinsecamente arrendevole ai semplici arnesi da intaglio che l'uomo è in grado di procurarsi. Non

indugherò sulla storia della scultura lignea, che affonda le radici in epoche remote; piuttosto mi soffermerò, solo quanto basta, a creare l'opportuna correlazione tra il *mondo dell'Idea* di Matteo Schiavo e la mirabile e mistica natura di questa materia.

Sin dalle origini del Cristianesimo al legno è stata attribuita una forte valenza simbolica. I religiosi medievali lo ritenevano materia vivente che respira, cresce e muore, proprio come il corpo umano. Oltre ad essere, dunque, impiegato per lavori di ebanisteria, il legno diviene molto presto il *materiale per eccellenza* con cui costruire le statue oggetto di culto che, quasi come idoli, riproducono in forme tangibili le sembianze della divinità, resa presente e incarnata in un'immagine tridimensionale, consentendo al credente un più stretto contatto con il divino.

Quasi allo stesso modo, Matteo Schiavo predispone la sua mano, sotto l'impulso della fantasia, affinché quel *legno morto* torni alla vita per rappresentare così l'essenza stessa della sua Idea.

Ma varchiamo ora la soglia del suo mondo interiore per meglio comprendere la sua *teoria dell'Idea*. Innanzi tutto è importante ribadire l'inesplicabile relazione *quasi* simbiotica che lega Matteo alla materia con la quale realizza le sue opere.

Questo processo di interazione che, a suo tempo, lo ha catapultato nel mondo dell'arte, si compie quando egli entra in contatto con l'elemento ligneo.

Prima di quell'istante, infatti, l'*Idea* in lui non è che un potente impulso privo di identità ma, non appena le sue mani percorrono la ruvida struttura del tronco, ecco che gli occhi della mente si aprono.

Parallelamente a quell'intenso momento intellettuale, in cui l'abbozzo di legno esige la sua forma, ecco emergere imperiosa, da un nascosto angolo del suo animo, una seducente componente poetica che, scorrendo come linfa attraverso le mani, giunge alla materia e opera quella magia di cui sono pervase tutte le sue sculture.

L'interazione degli elementi ideologici, che un tempo agivano come autonome espressioni della sua personalità intellettuale, portano oggi Matteo a seguire un modello interpretativo dei grandi temi esistenziali che potremmo assimilare, in qualche modo, alla concezione Buddhista della compassione.

Nella *filosofia del risveglio* la compassione è il fulcro dell'interazione, nel bene, tra l'uomo e il mondo vivente intorno a lui. Questo percorso intellettuale del nostro artista non può fare a meno di influenzarne la sfera della sensibilità e dello spirito e quindi spingerlo non solo ad andare verso gli altri ma anche a condurli nel proprio mondo.

Egli dà forma ad opere che, a prima vista, possono sembrare elementi unici e a sé stanti ma che in realtà sono parte di un medesimo progetto che vede la sua *Idea* procedere lungo un percorso di formazione interiore il cui unico obiettivo è la ricerca di un'espressione interiorizzata della poetica del pensiero.

Ed è questa la ragione per la quale le opere di Matteo non smettono di sorprendere. Egli oggi non persegue la perfezione nella bellezza, si preoccupa soprattutto che l'opera abbia un significato e sia, allo stesso modo, messaggera delle riflessioni del suo universo interiore.

Il Monaco



In questa raffinata scultura, Matteo riproduce un monaco buddhista nel classico atteggiamento di riverenza. Con delicato gesto artistico, l'autore affronta il tema della meditazione come mezzo per la comprensione della natura della mente e ricava dal legno questa figura a mani giunte, l'antico gesto con il quale il Buddha soleva iniziare e concludere la pratica del *distacco*.

E se, come dicevo, tutte le opere di Matteo Schiavo rimandano al suo progetto di un'*arte espressiva*, in grado di rivelare il senso della sua poetica e della riflessione sul valore dell'esistenza, in questo pregevole lavoro egli volge lo sguardo lontano a un mondo di rara bellezza che non trae le sue radici da una posizione metafisica o dottrinale, ma da un'esperienza comune a tutta l'umanità: la sofferenza.

Matteo medita su questo aspetto della vita che tutti condividiamo e raffigura il monaco che persegue la via dell'illuminazione, nella speranza che, come il sogno si dilegua spontaneamente al risveglio, allo stesso modo la mente si rischiarì per effetto della consapevolezza, non più ottenebrata da cattivi sentimenti, dubbi o preoccupazioni.

Un risveglio inteso anche come rinnovamento, una nuova visione della vita che porti l'uomo a riconoscere la natura transitoria e instabile della sfera delle pulsioni e attuare una disinteressata equanimità nei confronti del prossimo, chiunque esso sia.

Matteo prende coscienza che la sofferenza non richiede di essere dimostrata; essa è presente nelle nostre vite e incide profondamente sulle nostre esistenze.

Con quelle mani giunte, che non stanno solo a indicare un momento di meditazione, Matteo ha voluto far propria la devozione Buddhista per la compassione, consapevole che, così come la saggezza interessa il lato intellettuale della nostra natura, la compassione rappresenta il meglio che c'è dentro di noi.

Estate



Questa figura di donna intenta a godere il sole dell'estate, colta nella sua serena nudità, e insieme l'intensa espressione di distensione disegnata sul suo viso, fanno pensare a una pausa intellettuale dell'artista che sembra affidare all'estro dello strumento intagliatore la decisione di scegliere il soggetto della scultura.

Il piacere incarnato da questa donna è così totale e incondizionato che nulla è nessuno sembra in grado di sconvolgerlo; esso è stato modellato in una forma così assoluta da lambire il senso dell'eterno.

Tutto ciò è senza dubbio sorprendente se prestiamo fede a quanto si è detto, cioè che il nostro artista segue un cammino di formazione interiore il cui unico obiettivo è la ricerca di un'espressione interiorizzata della poetica del pensiero.

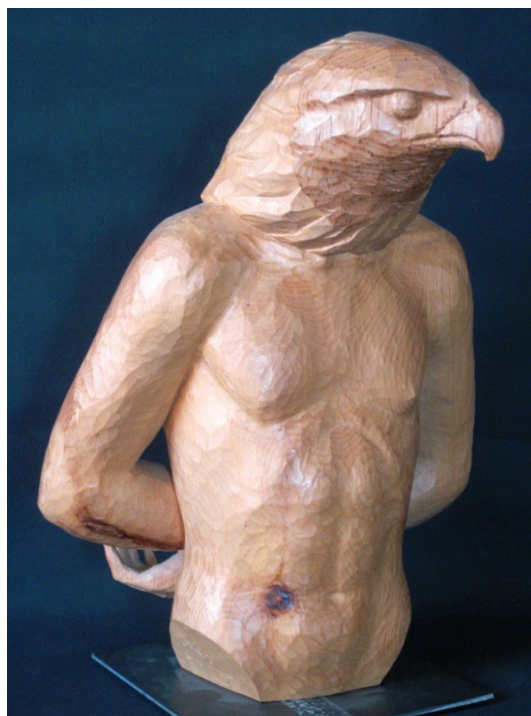
Ebbene, questa scultura non vuole essere nulla di più di ciò che rappresenta. La risposta di qual si voglia congettura, a proposito delle ragioni che l'hanno ispirata, l'osservatore la trova proprio in quell'espressione di sognante serenità.

Quando dicevo che Matteo non smette di sorprendere, mi riferivo proprio al suo modello espressivo e all'incisiva chiarezza della sua metafora. Questa donna esprime il forte desiderio dell'artista di affrancarsi dalla sofferenza, di sfuggire il conflitto quotidiano di un mondo avaro di solidarietà, di liberarsi dal peso dell'indifferenza che grava su di un'umanità sempre più protesa a chiudersi nel proprio egoismo.

Allora Matteo affida a quel viso, che esprime il piacere di quell'attimo eterno scevro dalle ombre che oscurano la pace, la sua intima aspirazione a una parentesi di quiete che duri il tempo di un lungo desiderio.

Scolpita con straordinario realismo, *Estate* è una scultura intensa, attraverso la quale l'artista coniuga sapientemente l'armonia plastica dell'oggetto con l'espressione interiore del soggetto: egli stesso.

Schiavo



Con questa inquietante scultura, l'artista porta all'attenzione dell'osservatore il dramma della schiavitù. Una calamità, questa, non solo relegata nel passato, come i più pensano ma ancora fin troppo presente che riguarda un grande numero di esseri umani.

Matteo Schiavo, servendosi della sua arte, affronta questo spaventoso argomento con la stessa lucidità intellettuale con la quale tratta i temi esistenziali di cui sono pregne le sue opere.

Egli, elaborando un suo personale simbolismo iconografico, giunge a plasmare questa scultura con il corpo di uomo e la testa di rapace.

E su questa duplice natura pone il fulcro interpretativo dell'opera.

La nudità del corpo rappresenta le privazioni a cui lo schiavo è forzato, le mani dietro la schiena la sua costrizione, ma la testa del rapace l'artista non la riferisce alla vittima: essa ritrae l'immagine predatoria e crudele del suo oppressore.

Matteo ha voluto fondere, in maniera emblematica, queste due figure proprio perché non esiste schiavitù senza carnefice nè un carnefice avrebbe ragione d'essere senza la sua vittima.

E infatti l'opera, benchè pesantemente gravata nella componente umana dal fardello della sua condizione, esprime allo stesso tempo, con una nota di vigorosa fierezza, anche la natura crudele del carnefice.

Ma se si rivolge l'attenzione a quegli aspetti della psicologia che toccano la sfera del profondo della personalità dell'artista, si scopre che in questa opera, sebbene paia esprimere l'inferno dell'asservimento forzato, egli invece esalta soprattutto l'inestimabile valore della libertà.

Da questo ulteriore osservatorio, che va oltre l'aspetto esteriore dell'opera, la tormentata riflessione dell'artista si rivela come una sorta di esorcismo nei confronti di se stesso, legato all'angoscioso timore di perdere la libertà.

Una libertà non certo minacciata dalla funesta prospettiva di finire in schiavitù, ma piuttosto legata all'intimo timore di perdere anche un solo lembo del diritto di uomo libero, quella libertà di cui parla Isaia Bèrlin, grande filosofo contemporaneo:

l'essenza della libertà è sempre consistita nella capacità di scegliere "come si vuole e perché si vuole", senza costrizioni o intimidazioni, senza che un sistema immenso ci inghiotta; e nel diritto di resistere, di essere impopolare, di schierarsi per le proprie convinzioni per il solo fatto che sono le

tue. La vera libertà è questa e, senza di essa, non c'è mai libertà, di nessun genere, e nemmeno l'illusione di averla.

Guerriero fragile



In quest'opera ancora una volta il nostro artista argomenta il disagio dell'esistenza servendosi di un simbolismo a lui decisamente congeniale affidandosi a soluzioni estetiche con sottile intellettualismo.

Egli configura l'espressione interiore del suo sentire in slanciate linee stilizzate che percorrono, con geometrica uniformità, l'intera scultura.

Gli apici acuti delle estremità richiamano, benché con una certa vaghezza, il gusto di un'estetica gotico-futurista che dà all'opera un tocco di impalpabile, magica spiritualità. La scultura *il guerriero fragile* riflette, con compiuta armonia, i canoni di una forte dinamica espressiva che si sviluppano in un'ascensionale verticalità delle forme.

Qui Matteo affida la sua opera alla completa sovranità di un'affascinante struttura geometrica nella quale spiritualità e impegno manuale si integrano con perfetto equilibrio. Ma a questa suggestiva rappresentazione lignea, le esperte mani di Matteo aggiungono un'aura di tangibile fragilità, come a rammentarci i drammi dell'esistenza umana e l'*impermanenza* delle cose di questo mondo.

Allo stesso tempo l'autore vuole affermare il valore simbolico di tutto il suo impianto scultoreo e ribadire con la forza espressa dalla creatività che la sua opera è finalizzata all'affermazione del suo primigenio progetto artistico che è quello di non cercare la perfezione nella bellezza, ma di creare qualcosa che sia espressione delle riflessioni del suo universo interiore.

MACHU PICCHU

Giovanni La Scala



I gradini della chiesa di San Pedro, a Cusco, sono molto ripidi: antiche pietre levigate più che dal calpestio dei fedeli, dall'abitudine dei contadini di sedersi lì nei momenti di riposo o in attesa del *colectivo* che li riporta a casa. Sembra quasi la gradinata di un antico teatro da dove è possibile scorgere, indisturbati, il via vai della gente che entra ed esce dal mercato coperto, situato nella piazza antistante.

Le donne camminano veloci sotto il peso delle loro mercanzie raccolte in teli variopinti. Protette dal freddo del mattino da maglioni di lana colorata, indossano strati di gonne sovrapposte, corte fino alle ginocchia, adatte ai sentieri di montagna. Il caratteristico cappello, alto a falde larghe, "da uomo" per la cultura occidentale, nasconde una chioma corvina che si prolunga in due lunghe trecce annodate dietro la schiena.

Davanti alla chiesa alcune bancarelle offrono calde ed invitanti *empanadas*, succhi di frutta e l'immane *mate de coca*.

Trovo uno spazio libero sulla scalinata e vi prendo posto.

Ho percorso a fatica via Santa Clara, che pure non è in salita, accusando tutti i sintomi del mal di montagna: nausea, forte mal di testa, sensazione di mancanza d'aria. *Soroche*, lo chiamano in Perù. « Stai attento al *soroche* » mi avevano detto gli amici di Lima; ma non avevo dato importanza al consiglio: non pensavo certo che avrei potuto stare così male! Ero arrivato in città presto, con il primo aereo; appena giunto nel piccolo hotel che mi avevano consigliato, mi ero dovuto sottoporre all'inevitabile rito: bere una grande tazza di scuro *mate de coca*.

« Non quello leggero che danno ai turisti » mi avevano detto « questo è quello che beviamo noi. Le farà molto bene. Stia attento solo a muoversi lentamente, a non fare sforzi, e a non addormentarsi prima di sera. »

In camera, invece, mi ero disteso sul letto, stanco, e, senza pensarci, mi ero subito addormentato.

Prima erano arrivati gli incubi; poi il letto aveva cominciato ad ondeggiare, sospeso in aria, mentre, seduto, mi tenevo forte dai bordi per non cadere.

A un certo punto il confine tra incubo e realtà si era confuso: convinto di essere sveglio avevo vomitato nel letto e imprecaando mi ero alzato per pulire. In quel momento mi ero svegliato davvero, ma il letto era a posto; la nausea invece era reale ed anche il feroce mal di testa. Mi mancava l'aria.

Con un notevole sforzo, appoggiandomi al muro a causa delle vertigini, avevo indossato un maglione pesante, un berretto di lana, ed ero uscito dalla camera sperando di lasciarmi alle spalle gli incubi.

La giornata era bella. Le verdi montagne circostanti si stagliavano contro il cielo di un blu intenso, interrotto da poche nuvole candide. Il sole scaldava il corpo. Respirare l'aria fresca mi aveva fatto stare un po' meglio.

Camminando lentamente avevo attraversato Plaza de Armas, magnifica con le sue chiese spagnole, i porticati coloniali, i balconi di legno dipinti di azzurro. Mi ero avviato per via Santa Clara, l'unica che non fosse in salita o in discesa. Avevo camminato, respirando a fatica, tra gli antichi palazzi costruiti sui massicci blocchi di pietra dei vecchi muri incaici.

E adesso eccomi qui, seduto su questo gradino, a scaldarmi al sole, deciso per ora a non muovermi. Al mio fianco un uomo anziano con un vestito grigio sembra assorto nei suoi pensieri. Qualche gradino più in giù due donne parlano tra loro, mentre i loro bambini dormono tranquillamente, avvolti negli scialli dietro la schiena. Una bambina, per gioco, sale e scende per i gradini coperta da un poncho di lana grigia; si avvicina per studiarmi, ma quando le sorrido corre via.

Quando la scalinata è gremita di persone, arriva un *colectivo*.

Il bigliettaio, in piedi sul predellino, attira l'attenzione battendo le mani sullo sportello e urlando ripetutamente la destinazione. Un po' di gente sale e si accalca all'interno. Le merci più ingombranti vengono legate sul tetto. Anche se il mezzo è stracarico, quando riparte il bigliettaio continua a scalpitare e ad invitare la gente a salire. Verso mezzogiorno mi sento meglio. Il respiro è regolare e il mal di testa è passato. Ritorno lentamente in Plaza de Armas.

Padre Jesus è un uomo piccolo, barbuto, di carnagione scura.

Parla italiano perché ha studiato a Roma.

« Qui da noi si usa comunemente il nome Jesus. » sta dicendo mentre la sua Volkswagen sgangherata si inerpica lungo una strada ricca di curve e tornanti. Dall'alto è possibile scorgere Cusco, al centro della verde conca che la incornicia, con le sue chiese, i campanili, i palazzi dell'epoca coloniale.

« Sta bene? Ha avuto problemi per l'altitudine? Guardi che dovremo salire ancora un po'. »

« Questa mattina ho avuto qualche problema; adesso sto meglio. »

« Come vedrà tra poco, siamo ormai a buon punto con la costruzione dell'ospedale. Inizieremo l'attività dapprima con il "dispensario" per le donne e i bambini che vivono tra questi monti. Il pronto soccorso e la sala operatoria verranno completati in un secondo tempo. »

Intanto l'auto continua a salire. Oltre le montagne circostanti si cominciano a vedere le imponenti e scure pendici dei massicci più elevati delle Ande, in parte innevati.

L'auto si ferma in un pianoro sassoso, davanti a un alto muro di cinta.

Nelle vicinanze sorge un piccolo villaggio con le tipiche abitazioni in mattoni di fango e i tetti di paglia. Arrivano di corsa, incuriositi, alcuni bambini protetti dal freddo di questi 3700 metri di

altitudine da maglioni di lana e berretti variopinti. Le guance rubizze sono espressione della poliglobulia tipica di chi vive a queste altitudini.

Oltre il muro si intravedono alcune costruzioni in fase di completamento.

« Ecco il nostro ospedale » sta dicendo padre Jesus con un sorriso di orgoglio, mentre apre una porticina di ferro che immette in un cortile interno.

Mi accorgo in quel momento di avere qualche difficoltà a seguire il piccolo missionario: mi manca l'aria, non riesco a concentrarmi e ho cominciato ad avvertire una strana pulsazione alle orecchie. Poi ricompaiono anche la nausea e il mal di testa. Con un po' di apprensione mi soffermo a visitare il cantiere e solo con notevole fatica riesco ad esprimere il mio punto di vista riguardo al progetto.



Poco dopo riprendiamo la strada del ritorno procedendo lentamente in discesa. Il caldo sole della sera sta calando dietro le montagne che adesso appaiono ancora più cupe e maestose. L'atmosfera si è accesa di una luminosità surreale. Sulla terra illuminata dai raggi dorati del sole al tramonto si stagliano nette le zone in ombra: ombre lunghe, scure, come macchie nere che nascondono alla vista ciò che non è illuminato.

« Come sta? » chiede gentile Padre Jesus.

« Abbastanza bene » rispondo, anche se in realtà sto male.

Anzi, la nausea è diventata quasi insopportabile e non vedo l'ora di scendere da quest'auto che continua ad affrontare curve e tornanti.

Finalmente arriviamo in Plaza de Armas. Saluto Padre Jesus.

« Vada in albergo e stia a riposo, adesso. » mi consiglia questi mentre mi stringe la mano calorosamente.

Seguo il consiglio e mi dirigo verso il mio hotel. Appena entrato mi trovo davanti un'altra tazza di scuro *mate de coca*; questa volta però riesco a sottrarmi alle insistenze di una signora che cerca in tutti i modi di convincermi dell'utilità della bevanda. Mi faccio dare una bottiglia di acqua, vado con passo un po' incerto in camera e mi butto sul letto in preda a una forte nausea e attanagliato dal mal di testa.

Ma non posso stare disteso perché così la nausea aumenta. Sono costretto a stare seduto sul letto, appoggiato con le spalle al muro, avvolto in una pesante coperta. Non posso dormire perché appena mi assopisco mi risveglio di soprassalto in preda a conati di vomito.

Sto proprio male. Il mal di testa è lacerante, insopportabile. Il tempo non passa mai, i minuti sembrano ore. Alle quattro del mattino sono ancora sveglio.

Non resisto più e apro la porta della mia camera. Scendo una rampa di scale e mi ritrovo nella piccola hall. Il portiere di notte, un uomo anziano con lunghi capelli grigi, sta riposando su una poltrona, ma non dorme.

Mi lascio sprofondare in una poltrona vicina.

« Sto male. » dico. Poi alzo il capo per guardare in viso l'uomo.

“Questo non è un peruviano moderno” penso guardando impressionato i lineamenti del vecchio che mi ricordano alcune ceramiche antropomorfe del museo di Lima, “questo è un inca redivivo.”

« Sto male. » ripeto.

« Perché? » chiede l'inca.

« Come perché? *Tengo el soroche.* »

« Appunto, perché ha il *soroche*? »

« Per l'altitudine, mi sembra ovvio! » sbuffo.

« Se fosse ovvio tutti quelli che arrivano qui dovrebbero avere il *soroche*, invece non è così. Solo alcuni stanno male. »

« Sì, presumo. Si spieghi meglio. »

« Vede, » dice il vecchio parlando lentamente « bisogna capire una cosa fondamentale: il *soroche* non è una malattia, ma un sintomo. Una spia di qualche cosa che non va. »

« Qualche cosa che non va? »

« Sì, il *soroche* prende chi ha il cervello stanco. Per esempio, quando lei deve prendere una decisione, è rapido o ci pensa molto? »

« Di solito ci penso, a volte sono indeciso; dopo, non sempre sono sicuro di avere fatto la cosa giusta. »

« Ecco, è proprio questo il punto: quando si è presa una decisione non bisogna pensarci più! »

La luce di un abatjour traccia netti chiaroscuri sul viso dell'uomo, conferendogli l'aspetto di una maschera grottesca.

L'uomo si piega in avanti e alza un braccio tenendo il pugno chiuso, mentre la sua ombra si proietta sul muro amplificata « bisogna essere decisi e non avere ripensamenti! » dice stringendo il pugno sollevato

« non bisogna sottoporre il cervello a un lavoro continuo. »

E poi chiede: « lei è bigotto? »

« Perché me lo chiede? Che cosa ha a che fare questo con il nostro discorso? Comunque no, non sono bigotto. »

« Chi è bigotto, o anche chi ha molta fede, è tranquillo. Non si impegna a pensare, non ha dubbi. E non ha il *soroche*. Capisce quello che intendo dire? »

« Comincio a capire. Devo riflettere su questo: non è semplice, ma bisognerebbe cambiare tante cose nel nostro modo di affrontare la vita.

Un cervello stanco, dice? Credo abbia ragione. L'uomo sta creando un mondo che non è più a sua misura. Cerchiamo di adattarci ai ritmi di questa società che ci siamo costruiti senza rispettare le nostre esigenze mentali e fisiche.»

« La salute è il risultato di una profonda armonia tra mente e corpo.

Dobbiamo imparare ad accettarci per quello che siamo. Dobbiamo imparare a vivere per come siamo e non cambiare la nostra vita per adattarci al mondo che abbiamo costruito senza il rispetto della biologia, dei ritmi, dei limiti della persona. E non esiste una persona uguale ad un'altra.»

« Questa è una concezione che trova riscontro anche nelle culture orientali. Rifletterò su questo. Adesso però mi aiuti. Ho la testa che mi scoppia! Cosa posso fare? »

« C'è una sola soluzione: scendere di quota. Tra un'ora passa il pulmino che porta i turisti al treno per Machu Picchu. Lo prenda. Appena comincerà a scendere si sentirà meglio. Poi, a Machu Picchu, se c'è il sole, si distenda sopra una roccia: così assorbirà tutta l'energia del cielo e della terra. La città è stata costruita in quel luogo da sacerdoti il cui sapere è a noi sconosciuto. Giace sopra un'enorme massa rocciosa che si sprofonda nelle viscere della terra: cattura e riflette l'energia dell'universo. E' un posto unico al mondo. Quando ritornerà non avrà più niente, starà benissimo. »

Qualche ora dopo sono lì, a 2400 metri, a torso nudo, con gli occhiali scuri che mi proteggono dai raggi del sole e dalla luce abbagliante di quel cielo purissimo color cobalto. Le montagne circostanti ostentano tutta la lussureggiante biodiversità della vegetazione della selva alta.

Ho trovato una roccia che affiora dal terreno tra le antiche mura e mi sono disteso supino allargando le braccia. Sono scettico dapprima; poi però comincio a sentirmi bene, proprio bene. Sono lì da un'ora ormai, e una forza mai provata si sta impossessando di me. E' una sensazione di potenza che sto accumulando, di sicurezza, come se niente fosse impossibile. Devo ammettere che il vecchio aveva ragione.

“Ma che cosa potevano sapere i sacerdoti Inca cinque secoli fa di geologia e fisica?” mi chiedo ancora scettico.

Sono in un luogo un po' isolato, non frequentato dai turisti. Li sento vociare in lontananza. Distinguo solo le parole di una guida:

« ...lo sperone di roccia che vedete su questo antico altare è stato tagliato con un angolo di 13 gradi rispetto alla base. Sapete a che latitudine sud ci troviamo? 13 gradi signori... »

Rinuncio a pensare, a pormi domande, respiro profondamente e mi lascio andare rilassando tutti i muscoli del corpo.

Non sento più le voci, non sento nemmeno la nuda roccia a contatto della pelle. Guardo gli avvoltoi volteggiare sopra di me, muoversi veloci nell'immensità del cielo limpido. Li inseguo con lo sguardo. Mi sembra di volare con loro, di essere uno di loro.

IL BRASILE EUROPEO ORGOGLIO DEI DUE MONDI

Giorgia Miazzo



Nella seconda metà dell'800, l'Italia visse momenti di sconvolgimento sociale, soprattutto a causa di una situazione socio-economica insostenibile per gran parte della popolazione. Dopo l'unificazione nel 1861, tutto il territorio mostrava un insieme di culture diverse tra le regioni del nord e del sud che faticavano a trovare un'identità nazionale. L'economia agricola si presentava fragile e inadeguata, le tecniche produttive risalivano a quelle dei secoli precedenti e il supporto statale si concentrava su

promesse d'investimenti industriali e di ridotto sostegno alle comunità rurali. In questa situazione di disagio ed estrema povertà, resa ancor più dura da malattie diffuse, nacque l'opportunità di riscatto attraverso il fenomeno delle Grandi Migrazioni.

Si sognava un futuro diverso e si pregustava la scelta di partire e lasciare le poche certezze e le proprie montagne per una terra lontana, mitica, raccontata con parole fantasiose ed etniche che addolcivano gli occhi e acceleravano il battito del cuore. In un attimo il pensiero era già in quei bastimenti, assaporando la salsedine delle banchine del porto e i flutti del mare. Le parole di queste persone prive di esperienza e spesso analfabete diventavano di fiducia e di convincimento già come esperti viaggiatori e conoscitori del mondo, sebbene non fossero mai usciti dal proprio paese. La voce, tremolante dall'emozione, cantava quasi all'unisono *Ndemo in Mèrica*.

Per gli emigranti italiani che si dirigevano verso le Americhe, il porto più importante fu quello di Genova, dove il flusso diventò inarrestabile e le navi a vapore che trasportavano i passeggeri erano sempre stracolme. Molti erano i poveri che senza certezze inseguivano o speravano in un avvenire dignitoso, salpando oltre oceano, persuasi dalle agenzie di navigazione e da abili venditori di illusioni.

Così, la *Mèrica* tanto sognata, descritta dai passaparola dei mercanti e dalle pubblicità nei giornali e manifesti delle compagnie di navigazione, se da un lato prometteva speranza e fortuna, nella realtà dei fatti si tramutava in sofferenza e miseria. La maggior parte vendeva i pochi averi per pagarsi il viaggio, subendo speculazioni, nonché vere e proprie truffe.

La traversata rimane tra i ricordi più sofferti degli emigranti. Le navi erano descritte dalle compagnie di navigazione come moderne, grandi, rapide, illuminate elettricamente e ben servite, in modo da garantire un viaggio confortevole verso l'altro continente, con derrate sufficienti, igiene e cuccette adeguate. Erano tutte menzogne. Salparono in troppi ed erano considerati merce da trasporto tanto che le imbarcazioni spesso fatiscenti alloggiavano i migranti al posto del bestiame e li ammassavano nello stesso camerone dove al ritorno mettevano il caffè o il carbone. Bastavano alcuni carpentieri per dividere gli spazi e sistemare panche, tavoli e letti a castello ed ecco imbarcate centinaia e persino migliaia di persone per la grande avventura. I viaggi estenuanti sfiancavano il corpo e la mente e bisognava sopportare enormi disagi per oltre un mese e mezzo di navigazione. Durante le traversate il sovraccarico, la promiscuità e le condizioni igieniche disumane causarono malattie, mentre i più debilitati perivano per l'insufficiente provvista di alimenti, per il calore, per le epidemie e persino per asfissia. Questa sofferenza rimase inascoltata

e nascosta per più di 30 anni, fino alla prima legge sull'emigrazione del 1901 che rese più umano e dignitoso il viaggio, descritto da molti migranti come un vero e proprio trapasso verso l'aldilà.

Tra il 1861 e il 1985 quasi trenta milioni d'italiani lasciarono la propria terra, metà dei quali partirono dal 1876 al 1915, con la conseguenza che oggi nel mondo si contano 100 milioni di oriundi italiani, di cui 70% sono discendenti diretti. Il 45% dei nostri migranti andava nelle Americhe e il Brasile fu la nazione che ne accolse di più– attualmente oltre trenta milioni di discendenti, di cui dodici milioni veneti.

In particolare, l'emigrazione italiana in Brasile si diffuse non solo nei latifondi e nelle colonie del Minas Gerais, di San Paolo e dell'Espirito Santo, ma anche in un Sud che oggi sorprende per le inalterate e cristallizzate dirette origini con la madre patria. È un Brasile cosiddetto *européo*, quello degli Stati del Rio Grande do Sul, di Santa Caterina e del Paraná, in cui in un sistema confederale, questi Stati si distinguono per la loro popolazione e tradizione, ben lontane dagli stereotipi legati alle spiagge carioca, al samba, al calcio e al carnevale. Si tratta di regioni di grande emigrazione in prevalenza italiana, tedesca, portoghese e polacca che hanno trasformato e definito il proprio tessuto storico, economico e culturale.

Tale fenomeno ebbe origine nel Brasile del 1800, con il suo passato coloniale e le conflittualità interne non risolte, in cui lo sviluppo socio-economico risentiva ancora degli eventi legati alla conquista e alla colonizzazione portoghese, al latifondismo, alla tratta degli schiavi africani e alle ostilità verso le popolazioni indigene.

In questo contesto l'imperatore Don Pedro II, in cerca di nuove soluzioni e opportunità nel Vecchio Continente, fece un lungo viaggio, durante il quale conobbe la struttura lavorativa e sociale di alcune nazioni tra le quali Portogallo, Spagna, Gran Bretagna, Belgio, Germania, Austria, Svizzera, Francia e Italia. In seguito partì prima per gli Stati Uniti e poi nuovamente per l'Europa, con l'intento di capire come trasformare il proprio Paese in una nazione moderna, con politiche di colonizzazione innovative e l'utilizzo di nuove forze lavoro per i suoi immensi territori. Aveva visto in questi popoli, in particolare quelli tedeschi e del nord dell'Italia, persone capaci e lavoratori instancabili, in grado di costruire una nuova civiltà di stampo europeo. Inoltre, stipulata la pace con i territori del Sud, il governo centrale brasiliano sentiva forte il bisogno di controllare e sfruttare a fondo i terreni poco popolati e ancora ricoperti di foresta vergine. Lo Stato, infatti, comprendeva che era troppo alto il rischio di perdere quella regione a favore della vicina Repubblica Argentina o Uruguagia, quindi il Sud del Brasile aveva la necessità, oltre che di difendersi dalle mire



Janeiro per iniziare una vera e propria opera di *colonizzazione*.

All'arrivo, le terre promesse si svelarono appezzamenti di foresta vergine lontani anche centinaia di chilometri dai centri principali dove, invece delle garanzie di ospedali, scuole e l'ambita proprietà di un fazzoletto di terra, trovarono il *mato* di foresta vergine da disboscare e lavorare per tre anni prima di poter ottenere il primo raccolto e l'obbligo di ripagare il proprio lotto in cinque anni con l'interesse del 6%.

Inizialmente, dal 1824, il governo brasiliano favorì la colonizzazione tedesca nelle aree costiere e pianeggianti, in un territorio vasto come l'Italia. In seguito, le autorità brasiliane, riconoscendo agli italiani competenza e laboriosità nel lavoro manuale e agricolo e ritenendo il loro insediamento un ottimo investimento anche per imporre nuove imposte ai futuri abitanti, offrirono loro l'occupazione di zone impervie nella foresta. Era un ambiente naturale esteso per centinaia e centinaia di chilometri, con colline e monti da bonificare, occupato da animali feroci, attraversato da fiumi e torrenti che causavano inondazioni periodiche e danneggiavano le coltivazioni.

L'illusione della terra della cuccagna, con montagne fatte di polenta e salami appesi agli alberi, si tramutò in sopravvivenza e urgenza di costruire una comunità capace di autosostenersi e affrontare sofferenze e difficoltà. La dura legge era: vincere o morire.

Lo stato di abbandono e d'isolamento per decine di anni all'interno di un territorio primordiale mutò i volti, le mani e le loro speranze in disperazione e incertezza al limite della sopportazione.

In tale condizione i rapporti interpersonali e i legami sociali divennero le uniche armi in un territorio così avverso. Se in patria l'essere vicentino, veronese o bellunese era sinonimo di diversità e culture differenti, lì nel Sud del Brasile l'esigenza di affrontare le ostilità e di condividere i problemi della vita quotidiana ha originato una cultura oriunda che ha fatto propri gli usi e i costumi importati nelle nuove terre. Il lavoro, la cucina e soprattutto la lingua come sintesi di un nuovo popolo che cantava e si emozionava al ricordo della propria patria e si univa come un tempo nei filò per ricercare parole di conforto e di speranza. Al tempo stesso, la musica, i canti e i balli dettavano il ritmo nei momenti di allegria e delle feste, con la fisarmonica come compagna inseparabile di un folclore locale semplice e sincero.

Oggi, ovunque si percorra il territorio brasiliano, si trovano quartieri e paesi con nome veneto, come Nova Venezia, Nova Bassano, Nova Trento, Nova Pádua, Nova Vicenza o Garibaldi: località di campagna, in cui si osservano persone dai passi fieri, dagli occhi profondi e i lineamenti nostrani, che portano baffi e cappelli di paglia. L'attaccamento alle tradizioni si percepisce, oltre che nel folclore e nella toponomastica, anche nelle caratteristiche tipologiche e delle abitazioni, nell'enogastronomia, nella struttura patriarcale delle famiglie e nel credo religioso. Infatti, tuttora, il lavoro, la vita di ogni giorno, le celebrazioni liturgiche e le attività sociali o commerciali si legano alla cultura *taliana* più diretta, familiare e intima.

In questa terra si possono ascoltare dialetti vicentini, trevisani e belumat dei nonni che ancora oggi tramandano le parole dei *taliani senza la "i"*, come amano definirsi, accompagnati dallo sguardo flebile delle nuove generazioni sempre più brasiliane e che oramai disconoscono il costo di quel viaggio che ha dato loro una vita diversa... Il Brasile europeo orgoglio dei due mondi.

SULLE DISEGUAGLIANZE

Paolo Zannetti



Il dibattito sulle diseguaglianze ha una lunga storia. Parliamo naturalmente delle diseguaglianze economiche, di come esse si creano, di come si misurano e delle azioni che possono essere intraprese per ridurle, mantenerle, o comunque modificarle. Perché ridurle? Ci sono parecchie ragioni per giustificare lo sforzo di ridurle. Sul lato positivo troviamo l'altruismo. Su quello negativo l'invidia. Sul lato pratico troviamo la speranza di ridurre le tensioni sociali. Perché mantenerle? Per lasciare un incentivo a premiare il successo; per permettere a pochi di creare una ricchezza che poi, in qualche modo sarà ridistribuita (almeno secondo la teoria del *trickle down*).

Le teorie abbondano, ma una cosa è certa: per potersi muovere in questo campo e per poter proporre azioni, interventi e ridistribuzioni, occorre avere dati precisi. Non ci si può muovere in maniera emotiva, con demagogia o con egualitarismo sfrenato. Occorre sapere e capire la società in cui si vive ed essere capaci di anticipare gli effetti, positivi e negativi, di interventi e forzature. Lo stato tassa essenzialmente per due ragioni: quella di mantenere se' stesso e le sue strutture e quella di ridistribuire ricchezza e risorse. La prima è indispensabile; la seconda è facoltativa e può variare enormemente col tempo e da stato a stato. Condizione necessaria per operare azioni redistributive efficaci è conoscere la realtà corrente ed avere dati attendibili su cui programmare. Purtroppo invece le nostre conoscenze in questo campo sono alterate da equivoci creati da artisti, attivisti, romantici, e mistici. Un chiaro esempio della discrepanza tra visione popolare e realtà si trova nell'analisi economica del periodo dell'Inghilterra Vittoriana, dal 1830 al 1900. L'opinione più diffusa su questo periodo era ed è tuttora basata sulla abbondante letteratura che descrive squallide condizioni di vita per la maggior parte della popolazione urbana. Primo tra tutti il famoso libro *A Christmas Carol* di Charles Dickens, pubblicato nel 1843. La vita di quei tempi non era certo allegra rispetto ad oggi, ma i dati mostrano che, nei mille e più anni dalla caduta dell'Impero Romano fino al periodo dell'Illuminismo, i salari effettivi, per esempio degli operai nell'edilizia in Inghilterra, rimasero bassi e costanti, per poi triplicare proprio durante l'era Vittoriana.

Lo stesso fenomeno si trova in altri paesi, per esempio la Francia, dove le descrizioni dello stato sociale, per esempio in *Les Misérables* di Victor Hugo, pubblicato nel 1862, sono in disaccordo con

i dati economici del periodo, che invece mostrano un chiaro inizio di un periodo di relativa prosperità - la rivoluzione industriale - giunto fino ai nostri giorni. Invece, le critiche romantiche di tanti letterati del XIX secolo si focalizzarono sullo stato della povertà urbana idealizzando la vita rurale, ma dimenticando che, fuori dalle città e dalle industrie, povertà e lavoro minorile erano molto peggiori. Questi equivoci e contraddizioni rimangono ancor oggi nelle opinioni di molti.

E veniamo agli Stati Uniti, un paese dove, di diseguaglianze, si parla molto e spesso. Un paese tra i pochi dove esistono statistiche e dati completi e attendibili. Eppure proprio in USA, secondo le ricerche più recenti e, secondo me, più affidabili, troviamo serie incorrettezze nelle informazioni ufficiali prodotte dagli enti governativi.

Il Census Bureau del governo federale USA ci dice che l'introito medio del più alto quintile della popolazione (cioè il 20% che guadagna di più) è 16.7 volte superiore a quello del quintile più basso (cioè il 20% che guadagna di meno). Non affrontiamo qui il problema di stabilire quale sarebbe il numero "giusto", e cioè un numero che riconoscesse che ci sono persone più abili e più laboriose di altre, ma che allo stesso tempo rispettasse un non ben definito concetto di giustizia sociale. Sarebbe un discorso troppo difficile (5 sarebbe forse meglio di 16.7? Oppure 10? O forse 2?). No, il discorso qui è solo quello di verificare se questo valore di 16.7, un valore ufficiale, è corretto. Ebbene, non lo è! Per più di 50 anni il Census Bureau ha sottostimato, di molto, gli introiti delle classi meno abbienti.

Per esempio, nel 2017, lo stato (federale, statale, e locale) ha ridistribuito \$2800 miliardi, ma ne ha contati solo 900 come introito per i meno abbienti, escludendo il contributo diretto e indiretto di numerosi programmi di aiuti economici e benefici fiscali. Quando si usano i dati completi e una misura corretta dell'indice di inflazione, il rapporto di 16.7 citato sopra diventa uguale a 4 – un valore molto più realistico che rispecchia anche i dati delle statistiche dei consumi in tutte le fasce di reddito. Per giunta, facendo i calcoli corretti, si evince che questo rapporto (=4) è rimasto costante sin dal 1947, e che la percentuale di cittadini con un introito al di sotto del "livello di povertà" nel 2017 è 2.5% invece del dato ufficiale del 12.3%. (Per chiarezza, noto che anche questo fattore 4 è sovrastimato perché non include doni e sussidi forniti da enti privati e caritatevoli, che in USA sono estremamente attivi.)

Negli Stati Uniti ed in larga parte del mondo occidentale si notano frequenti e accorate denunce contro diseguaglianze e povertà. In particolare, il coefficiente di Gini, introdotto dallo statistico italiano Corrado Gini nel 1912, viene spesso usato per misurare in diverse regioni la diseguaglianza nella distribuzione del reddito e della ricchezza. Di nuovo, usando i dati ufficiali del Census Bureau negli Stati Uniti, il coefficiente di Gini indicherebbe un aumento, dal 1970 al 2005 delle diseguaglianze economiche negli USA, come spesso ripetuto dagli organi d'informazione. I calcoli più corretti invece danno un valore costante nel tempo. (Per inciso, usando i dati ufficiali, il coefficiente di Gini corrente è circa 0.45, sia per gli Stati Uniti che – guarda caso - per la Cina!).

Le diseguaglianze esistono, ma per migliorarle, sono necessari dati corretti per saper dirigere le azioni di rimedio senza sprechi e in maniera *cost-effective*. Esiste poi anche il rovescio della medaglia. In tanti anni di lavoro in Europa, Nord America e paesi in via di sviluppo, le diseguaglianze più frequenti che ho notato erano in uffici e posti di lavoro con stipendi relativamente piatti, ma con solo una minoranza di lavoratori che mostrava efficienza e capacità.

INGE MORATH
Fotografare da Venezia in poi

www.studioesseci.net



Venezia, Museo di Palazzo Grimani
18 gennaio – 4 giugno 2023

Il Museo di Palazzo Grimani di Venezia celebra la figura della fotografa Inge Morath (Graz 1923 – New York 2022) con una sezione inedita per l'Italia dedicata alla città lagunare dove la sua carriera ebbe avvio.

E' stato l'amore a condurre nel novembre del 1951 Inge Morath e Lionel Burch, neo sposi, a Venezia. E sono stati il maltempo in Laguna e Robert Capa, a far diventare lei, che con la fotografia non aveva dimestichezza diretta ma che collaborava già con la celebre agenzia fotografica parigina, la prima donna fotografa dell'Agenzia Magnum Photos.

La mostra che dal 18 gennaio al 4 giugno 2023 si ammirerà al Museo di Palazzo Grimani focalizza la Venezia di Inge Morath, attraverso il celebre reportage che la fotografa austriaca realizzò in Laguna, quando l'Agenzia Magnum la inviò in città per conto de *L'Oeil*, rivista d'arte che aveva scelto di corredare con scorci veneziani un reportage della mitica Mary McCarthy. "Inge Morath Fotografare da Venezia in poi" è curata da Kurt Kaidl e Brigitte Blüml, con Valeria Finocchi; promossa dalla Direzione regionale Musei Veneto (direttore Daniele Ferrara) e la società Suazes che, alcuni anni fa, ha fatto conoscere in maniera dettagliata la carriera di questa fotografa in Italia.

All'epoca del primo soggiorno veneziano, la Morath lavorava in Magnum non come fotografa ma come collaboratrice redazionale. In pratica si occupava, anche grazie alla sua conoscenza delle lingue, della realizzazione delle didascalie che accompagnavano le immagini dei suoi colleghi fotografi, del calibro di Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger e Robert Capa.

Non fotografava, ma non le mancavano occhio e sensibilità. In quel novembre, la luce di Venezia sotto la pioggia la stregò, tanto da indurla a chiamare Robert Capa, responsabile della Magnum, per suggerirgli di inviare un fotografo in grado di catturare la magia che tanto la stava stupendo. Capa le rispose che un fotografo di Magnum a Venezia c'era già: era lei con la macchina fotografica. Non restava che comprare un rullino, caricarla e iniziare a fotografare.

“Ero tutta eccitata. Sono andata nel luogo in cui volevo scattare le mie fotografie e mi sono fermata: un angolo di strada dove la gente passava in un modo che mi sembrava interessante. Ho regolato la fotocamera e ho premuto il pulsante di scatto non appena ho visto che tutto era esattamente come volevo. È stata come una rivelazione. Realizzare in un istante qualcosa che mi era rimasto dentro per così tanto tempo, catturandolo nel momento in cui aveva assunto la forma che sentivo giusta. Dopo di che, non c'è stato più modo di fermarmi”.

Nel 1955, quattro anni dopo quelle prime fotografie, arriva l'incarico dalla rivista *L'Oeil*. Una volta a Venezia, avverte l'urgenza di esplorare la città e così “per ore andai in giro senza meta, solo a guardare, ossessionata dalla pura gioia di vedere e scoprire un luogo. Ovviamente avevo divorato libri su Venezia, sulla pittura e su quello che avrei dovuto fare. Il mio cervello ne era pieno...”.

“Il mio divertimento maggiore era quello di sedermi alla Scuola degli Schiavoni ed immergermi nelle opere di Carpaccio, quasi sempre da sola. O passare il tempo in compagnia del Tiepolo, era la fine del mondo. La sera i miei piedi erano stanchi e anche nel sonno mi trovavo ancora a camminare su innumerevoli ponti, le onde dei canali come pietrificate”.

Poi il Cimitero all'Isola di San Michele, Burano, Murano, Torcello, le processioni, il Redentore, i gatti ed i panni stesi, monumento, acqua e la gente comune...

“Come sarei felice di aver catturato con la mia macchina fotografica qualcosa che mi ha commosso, come la donna davanti al cancello del Palazzo Furstenberg con i gomiti piegati dietro la schiena o le scarpe dimenticate davanti a una fontana, la quotidianità in tutto la sua precaria bellezza”.

“Fotografare era diventata per me una necessità e non volevo assolutamente più farne a meno”.

La mostra nel suo complesso raccoglie circa 200 fotografie che avranno un focus specifico e inedito su Venezia anche con il supporto di documentazione inedita. Molte di queste fotografie veneziane, circa un'ottantina, non sono mai state esposte prima in Italia.

A corredo una selezione dei suoi principali reportage fotografici dedicati alla Spagna, Iran, Francia, Inghilterra-Irlanda, Stati Uniti d'America, Cina e Russia, oltre che la sezione dedicata ai ritratti, sezione molto importante nella sua ultima parte di carriera.

Un progetto che cade in concomitanza dei cento anni della nascita di Inge Morath (Graz 1923). Come dichiara Daniele Ferrara, direttore regionale Musei Veneto: “Prosegue il rapporto del Museo di Palazzo Grimani, Istituto statale della Direzione regionale musei Veneto – Ministero della Cultura, con espressioni alte della creatività contemporanea. Il concetto è quello di un museo laboratorio, che eredita quella funzione di crogiuolo di esperienze artistiche svolta dal Palazzo tra il Cinque e il Settecento. Successivamente ad “Archinto”, mostra *site specific* del maestro tedesco Georg Baselitz con opere dialoganti con lo spazio del Palazzo e la sua collezione, il museo ha accolto l'esposizione di importanti artisti italiani del fumetto, “*Dopo la fine. Architetture narrative e nuove umanità*”. Ora il Museo volge lo sguardo alla fotografia ed

è scelta che scaturisce anche dall'impegno congiunto della Direzione Musei Veneto e dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione per lo studio, la tutela e la valorizzazione del patrimonio fotografico".

Concetti che vengono confermati da Valeria Finocchi, direttrice del Museo di Palazzo Grimani: "Il Museo da alcuni anni è oggetto di un'importante processo di valorizzazione grazie alla fattiva collaborazione pubblico-privato con prestigiose realtà come la Fondazione Venetian Heritage e all'incessante lavoro di costruzione di nuovi contenuti e nuove prospettive di lettura del suo prezioso patrimonio artistico e architettonico, che impegnano lo staff interno e i collaboratori dalla ricerca storico-museologica fino alla progettazione di esperienze di alta divulgazione ed educative. Attraverso il riallestimento di numerosi ambienti del piano nobile, tra cui la celebre Tribuna, nel 2019, e la Sala del Doge, nel 2021, il Palazzo è tornato al centro della scena culturale veneziana e oggi si rivolge a pubblici differenziati, in un rinnovato rapporto con la città stessa grazie a progetti dedicati al recupero del patrimonio immateriale del territorio di riferimento".

Marco Minuz di Suazes come coorganizzatore del progetto espositivo: "Questa collaborazione con la Direzione museale del Veneto e con il Museo di Palazzo Grimani valorizza un lavoro da noi abbiamo intrapreso qualche anno per far scoprire al nostro paese la figura di questa straordinaria figura. Ricostruire un progetto calandolo sul lavoro che Inge Morath dedicò a questa città rappresenta il miglior modo per celebrare la sua nascita".

RINASCIMENTO A FERRARA Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa

www.studioesseci.net



Ferrara, Palazzo dei Diamanti
18 febbraio - 19 giugno 2023

Per la riapertura dei nuovi spazi espositivi di Palazzo dei Diamanti una grande mostra su Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa

A seguito di un complesso intervento di restauro e riqualificazione, Palazzo dei Diamanti il 18 febbraio 2023 riaprirà i battenti accogliendo la mostra dedicata a due grandi maestri ferraresi del Rinascimento: Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa.

L'esposizione costituisce la prima tappa di un progetto più ampio e ambizioso intitolato Rinascimento a Ferrara 1471-1598 da Borso ad Alfonso II d'Este, che indagherà la vicenda storico-artistica del periodo compreso tra l'elevazione della città a ducato e il suo passaggio dalla dinastia estense al diretto controllo dello Stato Pontificio. Gli altri momenti del percorso – idealmente inaugurato dalla rassegna *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, tenutasi a Palazzo dei Diamanti nel 2007 – saranno dedicati ai grandi protagonisti di quella stagione: Mazzolino e Ortolano, Dosso e Garofalo, Girolamo da Carpi e Bastianino.

Le oltre cento opere esposte, provenienti da musei e collezioni di tutto il mondo, offriranno al pubblico un'occasione unica, e forse irripetibile, per scoprire (o riscoprire) l'arte di due grandi interpreti del Rinascimento italiano: Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa.

Dotato di un incredibile talento compositivo, straordinario per qualità ed espressività emotiva, Ercole de' Roberti (Ferrara c. 1450 – 1496) era l'erede dell'Officina ferrarese, il più giovane e intelligente tra quanti parteciparono al clima culturale di Palazzo Schifanoia, negli ultimi anni del governo di Borso che proprio allora riceveva il titolo di duca (1471). Operò a più riprese a Bologna, dove lasciò una impronta profondissima, ma non vi è dubbio che a Ferrara

trovò l'ambiente più adatto in cui esprimersi durante l'ultimo decennio della sua vita, trascorso alle dipendenze della corte.

Fu Lorenzo Costa (Ferrara 1460 – Mantova 1535), di dieci anni più giovane, a raccoglierne l'eredità e a continuarne lo stile nelle opere giovanili. Ma durante un lungo soggiorno a Bologna la sua pittura mutò in direzione di una maggiore morbidezza, di una classicità calma e distesa. Il mondo stava cambiando, Leonardo e Perugino stavano imponendo una nuova "maniera", che Costa comprese subito e della quale fu tra i maggiori interpreti, anche dopo il trasferimento a Mantova alla corte dei Gonzaga.

I visitatori potranno seguire la carriera di Ercole attraverso oltre venti opere (di gran lunga il numero maggiore mai riunito), dagli esordi alla compiuta maturità. Tra le prove giovanili saranno presenti gli scomparti del polittico Griffoni, eseguito a fianco di Francesco del Cossa, e i luminosi *Ritratti di Giovanni II e Ginevra Bentivoglio* che giungeranno da Washington, una commissione che sancisce il prestigio raggiunto nella vicina Bologna. Le sale dedicate agli ultimi anni, quando Ercole dopo il rientro in patria era divenuto pittore di corte degli Este, saranno impreziosite da quattro dipinti di rara raffinatezza, grazie al prestito eccezionale concesso dalla National Gallery di Londra: oltre al dittico che appartenne alla duchessa Eleonora d'Aragona, la *Raccolta della manna* e *l'Istituzione dell'Eucarestia*, forse provenienti da una chiesa ferrarese. Dal Kimbell Art Museum di Forth Worth arriva la tavola con *Porzia e Bruto* che sarà ricongiunta alla compagna con *Lucrezia, Bruto e Collatino* della Galleria Estense di Modena.

Non meno ricca la selezione di lavori di Costa, che prende avvio dal periodo giovanile, durante il quale il pittore è impegnato in un fruttuoso confronto con Ercole, come dimostrano le *Storie degli Argonauti* qui riunite per la prima volta. Questa fase, che passa attraverso capolavori come la *Natività* del Musée des Beaux-Arts di Lione, trova un termine e una sintesi in una serrata successione di straordinarie pale d'altare degli anni Novanta del Quattrocento. Per illustrare il Costa più classicheggiante e pacato sarà in mostra una serena *Sacra Famiglia* dal Museo di Toledo in Ohio; mentre per documentare il periodo mantovano, finora meno frequentato dagli studi, interverranno la *Santa Veronica* del Louvre, il *Ritratto di cardinale* del Minneapolis Institute of Art, sino all'ultima opera nota, la *Madonna e santi* della chiesa di Sant'Andrea a Mantova, datata 1525.

I due protagonisti saranno affiancati da maestri nobili e da compagni di viaggio contemporanei: Mantegna, Cosmè Tura, Nicolò dell'Arca, Marco Zoppo costituiranno il punto di partenza, mentre Antonio da Crevalcore, Guido Mazzoni, Boccaccio Boccaccino, Francesco Francia e Perugino offriranno una sponda di dialogo lungo il percorso espositivo.

La mostra avrà il suo prologo ideale a Palazzo Schifanoia, dove il giovane Ercole de' Roberti esordì nel Salone dei Mesi realizzando il mese di *Settembre*.

I BASSANO

Storia di una famiglia di pittori

www.studioesseci.net



Bassano del Grappa (Vi), Museo Civico
3 dicembre 2022 – 2 maggio 2023

I Bassano, che storia!

A raccontare, al Museo Civico di Bassano del Grappa, le vicende della dinastia dei Bassano, sono non solo le loro opere, ma le parole di Melania Mazzucco. Il tutto a creare un'inedita "mostra racconto", che sarà in scena, ai Musei Civici, dal 3 dicembre al prossimo maggio, sotto la regia scientifica della direttrice Barbara Guidi.

Nessun pannello storico artistico, nessuna didascalia che vada oltre l'essenzialità, solo le meravigliose creazioni dei Bassano e l'intenso filo del racconto della vita dei Dal Ponte, poi noti al mondo appunto come "i Bassano", protagonisti indiscussi della pittura del Rinascimento veneto.

La loro epopea ebbe inizio con la discesa, correva l'anno 1464, a Bassano del Grappa di Jacopo di Berto, conciatore di Gallio, nell'Altopiano di Asiago. Giunto sulle rive del Brenta, Jacopo trovò dimora in Contra' del Ponte da cui deriverà il cognome futuro della celebre famiglia di pittori. Suo figlio Francesco, poi detto il Vecchio perché primo della dinastia, cominciò ad avventurarsi nell'arte della pittura. Alchimista diletante, cartografo e decoratore più che grande artista, Francesco dette vita a creazioni d'arte sacra che rispondevano alle richieste del mercato locale avviando un'eterogenea, attivissima bottega. Qui collaborano i figli, Giambattista e Jacopo, giovane di immenso talento che, con il suo pennello, avrebbe scritto pagine indelebili della storia dell'arte e della pittura, italiana e non solo. Genio mite e riservato, è a lui che si deve il cambio di passo, e quella che sino ad allora era soprattutto una forma di artigianato decorativo prende la valenza di grande arte.

Arte coltivata, con successo, anche dai suoi figli – il talentuoso e melanconico Francesco il Giovane, Giambattista, e poi i diligenti Leandro e Gerolamo, fino al nipote Jacopo Apollonio che disegnava di nascosto – ai quali "il Bassano" seppe trasmettere amorevolmente la sapienza e la poesia della sua arte. I loro dipinti, ammantati da un ineffabile "mistero del quotidiano", conquistarono il

mercato internazionale: grandi quadri di devozione sacra destinati alle chiese, ma anche ritratti, commoventi notturni e intense pastorali che, dalla piccola Bassano, giunsero ad arricchire le grandi collezioni reali, da quella di Rodolfo II a Praga, alla Madrid di Filippo II, giungendo fino alle Americhe. Una storia che si conclude quando Jacopo Apollonio, formatosi sotto la guida dello zio Leandro, realizza le ultime repliche prodotte sui disegni e i modelli del nonno Jacopo. La storia dei Bassano, una vera e propria epopea per immagini iniziata sul finire del Quattrocento, esce così di scena avendo all'attivo oltre un secolo di grandissima fortuna.

I visitatori si muoveranno di opera in opera (e di opere dei Bassano se ne ammireranno ben 40 oltre a oggetti e documenti preziosi), sull'onda emotiva delle parole del libro della scrittrice Melania Mazzucco, Premio Strega e autrice di celeberrimi romanzi storico-artistici quali *La lunga attesa dell'angelo* e *L'architettrice*. Si tratterà di un libro d'autore, edito dagli stessi Musei Civici di Bassano del Grappa in un'edizione limitata, da collezione. Ad arricchire ancor più il racconto visivo, alle opere saranno affiancati, in alcuni casi, oggetti o libri (come il *Libro dei conti* della bottega, o il quaderno di esercizi alchemici di Francesco il Vecchio, o un erbario del Cinquecento che dialoga con le piante dipinte da Jacopo nella *Fuga in Egitto*, la preziosa *Croce decorata* del Filarete, capolavoro dell'oreficeria sacra del Quattrocento, ecc.).

Alla dimensione visiva delle opere si affianca dunque la forza della dimensione narrativa: due livelli che si compenetrano e si completano a vicenda. Testo e opere godono in mostra della stessa dignità, sono un unicum.

A spiegare questo evento davvero raffinato, è la direttrice dei Musei bassanesi: «l'idea di questa collaborazione con Melania Mazzucco nasce dal desiderio di far conoscere, in un modo nuovo, inedito e sorprendente, l'inestimabile patrimonio conservato nei nostri Musei Civici, facendo entrare il visitatore nelle opere di questi grandi protagonisti della pittura veneta del XVI secolo, anche attraverso le storie e vicissitudini dei loro autori e dei luoghi che hanno nutrito la loro opera; raccontando le passioni e le aspirazioni di Jacopo Bassano e dei suoi figli con parole d'autore si potrà dunque comprendere il senso più profondo e poetico della loro grande arte»

RIFLESSI ON LINE

Iscrizione presso il Tribunale di Padova
n.2187 del 17/08/2009

Direttore Responsabile

Luigi la Gloria

luigi.lagloria@riflessionline.it

Vice Direttore

Anna Valerio

Pietro Caffa

Coordinatore Editoriale

Gianfranco Coccia

www.riflessionline.it